# Entorno Albéniz





# *Entorno*

# *Albéniz*

*Albéniz*

*Albéniz*




**PROMOTOR Y PATROCINADOR**

Ayuntamiento de Cuenca

**PATROCINADORES**

Consorcio de la Ciudad de Cuenca
Diputación Provincial de Cuenca
Caja Castilla-La Mancha

**PROTECTORES**

Construcciones Sarrión
Alcampo

**COLABORADORES**

Gráficas Cuenca
Construcciones Cobe
Construcciones Dalpa
D. Ángel Pérez Sáiz
Solán de Cabras

**DIRECTOR**

Pedro Mombiedro Sandoval

Edita: Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca


Diseño gráfico: Miguel López

Imprime: Gráficas Cuenca, S.A.
Depósito Legal: CU-354-2009

# Entorno Albéniz

*Entorno*

*Albéniz*



*Cuenca ciudad para la música* fue el eslogan que en los años ochenta difundía las bondades de la bella ciudad de Cuenca como punto de encuentro y creación de éste arte. De todo ello han quedado dos magníficas infraestructuras, el Teatro Auditorio y el Centro de Estudios Musicales Palafox; además se vieron potenciados el Festival internacional Semana de Música Religiosa. Otros proyectos que no llegaron a buen término, el tiempo los ha hecho olvidar o han sido cubiertos por nuevas propuestas. La apertura de nuevos museos, la creación de nuevos festivales, la programación estable de música y teatro que mantiene el Teatro Auditorio, la creación de la Escuela de Música y artes escénicas Astrana Marín o el ambicioso proyecto de ser Capital Europea de la Cultura en 2016, son, entre otros muchos, ejemplos del camino que queremos que nos lleve a ser una referencia en el panorama cultural español.

Entre las numerosas actividades que realizará el Teatro Auditorio durante el año 2009 destaca el ciclo dedicado a Albéniz en el centenario de su muerte: *Entorno Albéniz*. No es Isaac Albéniz un compositor que necesite de efemérides para ser recordado. Su valía, la gran aportacion a la música española es incuestionable. Pero sí merece la pena apoyarse en la fecha para profundizar en su herencia musical y, desde la Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca queremos aportar una perspectiva distinta, un punto de vista heterogéneo y abierto, que despierte un verdadero interés en los aficionados. Así, compartirán cartel una película de Carlos Saura, la recuperación musical del director José de Eusebio, la entrega de la Filarmónica de Cuenca, la juventud del pianista Eduardo Fernández y la riqueza del guitarrista Carles Trepat. Junto a todos ellos contaremos además con estas esclarecedoras y brillantes notas escritas por el profesor Luis Ángel de Benito, que estamos convencidos de que servirán para “inmortalizar” el ciclo.

Finalmente, y no por ello menos importante, deseamos agradecer la colaboración de Morena films, la Fundación Isaac Albéniz y, muy especialmente, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) por su adhesión e incorporación al proyecto. Entre todos hemos conseguido, desde la ciudad de Cuenca, hablar con mayúsculas de Isaac Albéniz y su entorno.

FRANCISCO JAVIER PULIDO MORILLAS

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN DE CULTURA CIUDAD DE CUENCA

ALCALDE DE CUENCA

## PRESENTACIÓN

"Entorno Albéniz", "Albéniz y su entorno" o "En torno a Albéniz", tanto da. La idea es mostrar a aficionados y extraños la herencia musical del maestro de Camprodón a través de la relectura, de la actualización y de la revisión de alguna de sus partituras y las de sus contemporáneos. Reconocido, como hoy está, el genio musical de Albéniz, creo que es necesario que profundicemos en su figura y lo apreciemos como una de las enseñas artísticas de la España decimonónica. Una España en constante crisis, socialmente rancia, vanidosa, cansada de políticos tramposos y embusteros, que competía con la potencia económica de Inglaterra, con la riqueza artística de Francia y con el poder social de Alemania, pero que existía en Europa y ultramar. Necesitamos afianzar las señas de identidad de esa España de la segunda mitad del XIX que entraba en desgracia pero que tenía un potencial de intelectuales importante. Reconocer dónde está la parcela musical de la época y pregonarla. Si en literatura podemos "presumir" de Pérez Galdós, *Clarín*, Unamuno, Azorín, Baroja y los jóvenes poetas del 98, como Juan Ramón Jiménez o los hermanos Machado; si en pintura, de Fortuny, Regollos, Zuloaga, Sorolla o Pla, ¿por qué no hablamos con el mismo sentimiento de Pedrell, Bretón, Barbieri, Granados, Arbós y, por supuesto, de Albéniz? Fueron músicos que compartieron con otros intelectuales la necesidad de establecer un neo espiritualismo comprometido, maestros que mantuvieron una posición de reivindicación nacional, pero en un entorno internacional, no localista. Son muchos los musicólogos que se refieren a Albéniz como el creador de la música española moderna. Es difícil, y más en el arte, establecer líneas que marquen un antes y un después. Sí hay unanimidad en reconocer el gran peso específico que tienen las obras de Albéniz en el acervo musical español, ahora sólo falta el reconocimiento de la sociedad intelectual.

Para dar más "luz musical" a esta época, proponemos cinco actividades distintas que comulgan con el mestizaje musical y personal del maestro. Recordemos que por las venas de Isaac Albéniz (nombre judío y apellido árabe) corría sangre catalana, vasca y andaluza. Un crisol de culturas, de mú-

sicas, que hicieron de éste hombre de espíritu nómada, bonachón, espléndido y algo fanfarrón, un hombre abierto y moderno.

Como primera propuesta se proyectará la película que Carlos Saura realizó para Morena films: *Iberia*. Un largometraje donde la música y la danza se unen en bellísimas estampas de refinada luz y color, en una atmósfera voluptuosa. Con ella vamos a apreciar hasta dónde llega en Saura la inspiración de Albéniz. Le seguirán dos conciertos. En el primero dirigirá José de Eusebio a la agrupación Modus Novus un programa con dos piezas contemporáneas: *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy y *Poèmes d'amour* de Albéniz. Con ambas piezas comprobaremos, un siglo después, lo próximos que estaban estéticamente estos dos amigos. El segundo de los conciertos lo protagonizará la Orquesta Filarmónica de Cuenca, con la trascripción para orquesta que ha realizada su director titular Luis Carlos Ortiz de las obras originales para piano, *España* op. 165, *Recuerdos de viaje* op. 71.

Completan el ciclo "Entorno Albéniz" dos recitales. Para interpretar los cuatro cuadernos de la Suite *Iberia* nos hemos decantado por un pianista joven: Eduardo Fernández, la última generación que afronta esta gran obra. Cerraremos con el guitarrita Carles Trepat, referencia de la guitarra española, que dedicará el programa a Debussy, Tárrega y Albéniz, con partituras definitivas del repertorio guitarrístico del siglo XIX.

El ciclo, que consideramos atractivo y heterogéneo, lo completamos con algo más que unas notas al programa. Luis Ángel de Benito nos plantea en éste cuaderno una visión sencilla, clara y a la vez profunda y erudita de Albéniz, su vida, su obra y el entorno en que vivió.

Esperamos con todo ello satisfacer el gusto de los aficionados, despertar interés en los neófitos y dar más luz a una época crítica de la música española.

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL
DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN DE CULTURA
CIUDAD DE CUENCA





# NOTAS SOBRE ISAAC ALBÉNIZ Y SU ENTORNO

Luis Ángel de Benito

PARA INICIAR LA BIOGRAFÍA DE ALBÉNIZ, Walter A. Clark elige sus exequias en la estación barcelonesa de França (6 de junio de 1909), en una mañana despejada -conservamos las fotos- pero marcada por aquella gravedad municipal en blanco y negro, los mil sombreros *canotier* y la marcha fúnebre de Sigfrido ejecutada por la banda de la ciudad.

En cambio Jorge de Persia sueña la gran película de Albéniz empezando por su último viaje en un tren. Albéniz miraría a los Pirineos, a la España que quedaba al otro lado -la *ingrata Morena*- tal vez en silencio, y el tren lo conduciría a la frontera de Francia, frontera del mundo, en la que moriría un mes y medio después, en la que prácticamente había nacido (Camprodón), y de la que tal vez nunca salió del todo.

Para los amantes de los símbolos aquel viaje de Albéniz a Cambo-les-Bains sería casi la cifra o la abreviatura de su vida.

## La "ingrata Morena"

Cuando Albéniz estaba para morir, llegó a su lecho de muerte el entrañable Granados con una carta de Debussy, en la que se informaba que Fauré, Dukas, D'Indy y Debussy mismo habían conseguido la *Croix de la Légion d'Honneur* para Albéniz.[1] Albéniz se emocionó. Nunca recibió un honor semejante de España.

Su propio sobrino, el médico Víctor Ruiz Albéniz, se lamentó así en el telegrama que comunicaba el fallecimiento, el 19 de mayo de 1909: "Isaac Albéniz ha muerto a las 8 de la tarde de ayer en este pueblo francés, sin el consuelo de que nadie en su patria mostrase interés por él. Que Dios se lo perdone a todos".

La España de Sancho Panza, que siempre ha sido más poderosa que la otra, es un duro destino para quien no le baila bien el agua. Y lo dijo muy bien Dukas: Albéniz era un "Don Quijote con trazas de Sancho Panza". Justamente. El obeso y carnal Albéniz ideó una España encantada que no existía. Y se estrelló contra la España de las zarzuelillas. *Gente descomunal y soberbia*. Una y mil veces la ingrata Morena lo arrojó al polvo bajo grandes molinos de piedra. La indiferencia con aspas.[2]

Pero, para postre, Albéniz al final de su vida compuso *Iberia*, en lugar de hacerse francés del todo, o inglés. Es decir, brindó a su descastada España sus últimas energías.

¿Fue un brindis de honor? ¿Fue poner en música un mundo más bello que éste? ¿Fue una proclama estética? ¿O fue su última amargura, la gran obra del desencanto, como lo fue el Quijote para Cervantes? Tal vez lo expresó García Lorca en su epitafio a Albéniz: "Sueña invierno de lumbre, gris verano"...

¿Por qué, tras *Merlin* y las *Carterpillar Songs*, Albéniz persiste en ponerle música a España?

## Poliédrico

Isaac Albéniz: todos los musicógrafos hablan de su espíritu agudo, soleado, modernista, cosmopolita, catalán de temple andaluz y castellano, Sancho Panza con fino mostacho de Don Juan Tenorio, pianista de manos chatas y sonidos afilados, hermano secreto de Unamuno y Galdós, padrino de Manuel de Falla, patriarca de la España contemporánea, redentor de la *España Cañí*, primer gran embajador musical desde Victoria, admirador de Wagner y de la soleá...

A este multicolor se suman los mitos que todo compositor universal engendra (decimos "mitos" como eufemismo de "mentirolas"): desde su escapada solitaria con 10 años vestido de mosquetero por Cuba y Argentina hasta su entrevista con Franz Liszt en Budapest, pasando por aquel presunto examen en el Conservatorio de París cuando rompe un espejo con una pelota.

De manera que tenemos a un Albéniz con más facetas que un dodecaedro: está el Albéniz de la amable salonada, está el poderoso hispano-impresionista, el romántico arrojado, el turístico, el gran operista anglo-wagneriano, el proto-*jazz* de las canciones inglesas, están las últimas *Quatre Mélodies* sin melodía que envidiaría Fauré, está *La Vega*...

Y entreverado con todo ello hay un Albéniz amargado, en perpetua disonancia existencial. Es cierto que exhibía un desbordante optimismo casi

siempre, como certifica su amigo Jean Aubry: "Su exuberancia, su don para el humor inesperado, su alegría explosiva, no lo abandonaron ni siquiera cuando la muerte se avecinaba. [...] Hasta en las puertas de la muerte retuvo su jocosa jovialidad",[3] y esto se podría decir tanto de su vida como de su obra. Pero había una especie de grieta oscura que asomaba cada vez más en sus obras y en sus cartas, no tanto en forma de "tormenta emocional" tipo Chopin o Liszt, sino más bien como "sombra apacible", que podemos oír en canciones como *La Chenille*, o *Crepuscule*, o en la propia *La vega*.

En fin, quizá esta propensión al mosaico se debe a la combinación de sus genealogías: su padre Ángel Albéniz y Gauna era francmasón y también escribía opúsculos medio poéticos con el seudónimo de Peruchico. Era un liberal vasco que simpatizaba con Prim. Se presentó como candidato a parlamentario, pero trabajaba de inspector de aduanas, lo cual lo trajo de aquí para allá: Logroño, Pamplona, Salamanca, Figueras, Camprodón...[4] Su padre y abuelo eran albañiles vascos. Estos Albéniz no tenían nada que ver con los famosos pianistas vascos Mateo Pérez de Albéniz y su hijo Pedro Albéniz, aunque Isaac de joven insinuase que eran sus bisabuelos. Otro... "mito", digamos.[5]

Su madre Dolores Pascual y Bardera era de Figueras, con toda su genealogía materna procedente de Gerona. Pero su padre (el abuelo de Isaac) era de San Fernando, Cádiz, aunque de familia catalana. Se llamaba José Pascual y Jiménez y había sido soldado, héroe de la guerra contra Napoleón y después luchador contra los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823.

Sables, versos, punteros y tenacillas, compases y escuadras confluían, pues, en la sangre de Isaac Albéniz.

## Infancia maravillosa

Éste vino al mundo en Camprodón, Gerona, el 29 de mayo de 1860. Ya había tres niñas en la familia: Enriqueta, Clementina y Blanca. Al niño le pusieron Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual. Lo de Isaac le vino, no por tendencias hebraizantes, sino porque el 3 de junio, el día que lo bauti-

zaron, es San Isaac de Córdoba, monje (no le pusieron Atanasio, Pergentino, Laurentino, Luciniano o Hispacio, también santos de ese día).

Albéniz recibió lecciones de piano de su hermana mayor, Clementina. Según ella misma, Albéniz a los 3 años ya sabía tocar escalas y arpegios "llenos de expresión".[6] Tan rápido avanzó que dio su primer concierto, según Clementina, a los 4 años en el Teatro Romea de Barcelona. La euforia del público fue tal que le lanzaron pelotas de colores, con las que el niño prodigio se puso a jugar.

Ese niño nunca asistió a la escuela, y según su hija Laura aprendió a leer viendo su nombre en letras grandes en los carteles.[7]

Pronto llega el primer gran mito sobre la infancia de Albéniz. Según Albéniz mismo, a los 7 años lo llevaron a París para ingresar en el *Conservatoire*. Allí fue examinado y superó el ingreso. Tan feliz se puso que lanzó una pelota contra un espejo del recibidor y lo hizo añicos. El tribunal entonces decidió que no estaba maduro para ingresar y dictaminaron que el joven prodigio debía esperar dos años más. Entonces el niño se quedó en París y recibió clases privadas nada menos que de Marmontel.[8]

¿De dónde sacamos estas informaciones? Pues de lo que le contó Albéniz a Antonio Guerra y Alarcón cuando tenía 25 años. Guerra y Alarcón era un periodista que redactó un folleto en 1886 con aspecto de biografía oficial del joven pianista, para promover su carrera de virtuoso.[9]

Pero los musicólogos ya han desvelado la inverosimilitud de todo este capítulo. La biografía de Clark es muy exhaustiva y muy desmitificadora: Clementina, la hermana de Isaac, no mencionó esta estancia en París cuando contó detalladamente la infancia de su hermano; la edad mínima para el ingreso en París era de 9 años; Albéniz no aparece en ninguna de las actas de los exámenes de ingreso entre 1818 y 1888.

Veredicto: ¡episodio improbable!...

En 1869 tenemos la primera obra de Albéniz: una *Marcha Militar*. Esta obrita también tiene su historieta adosada: según el *Correo de Teatro*, diario barcelonés, Albéniz (que según la crónica tenía 7 años y no 9) irrumpió en casa de Prim para ver a su hijo de 12 años, el *Excelentísimo Vizconde del Bruch*. Quería dedicarle y tocar para él la *Marcha*. Así lo hizo, y el joven vizconde quedó tan impresionado que le enseñó su colección de armas.

De esto no tenemos otra prueba que la crónica del periodista, quien dice que se la ha referido "un amigo". Otro hecho improbable, pues.

Datos ciertos sobre la infancia de Albéniz: estudiaba en Madrid, en el Real Conservatorio, entre 1868 y 1874, es decir, entre los 8 y los 14 años. Así figura en las actas de este centro, junto con sus amigos Tomás Bretón y Ruperto Chapí.

Vamos al siguiente gran mito: su primera escapada del hogar para dar conciertos por El Escorial y por Castilla y León. Según el *Pall Mall Gazette* (1891), Albéniz se escapó en 1868 (con 8 años). Según Collet (1926) y Laplane (1956), en 1870. Según Guerra y Alarcón, en un período incierto.

El asunto es que esta escapada aparece en todas las biografías y todas las enciclopedias posteriores hasta hace muy poco. La escapada se habría producido el día de Santa Cecilia: Isaac habría tomado un tren para El Escorial, allí lo habría encontrado el mismo alcalde de El Escorial, quien lo habría acompañado hasta su villa y habría organizado un concierto, después él mismo habría puesto al niño en otro tren rumbo a Madrid, pero en Villalba se apearía y cogería otro tren que lo llevaría para el norte, y así el pequeño fugitivo habría ofrecido conciertos en Ávila, Zamora, Peñaranda de Bracamonte, Valladolid, Palencia, León, Logroño, Barcelona y Valencia, según el itinerario que cuenta Guerra y Alarcón, pasando por Zaragoza.

Bien, pues es posible que pueda haber algo de verdad en toda esta cadena de hechos, pero Clark los confronta con los documentos disponibles, y entonces se ponen de relieve algunas incompatibilidades:

En las actas del Conservatorio de ese año no se notifica ausencia alguna de Albéniz.

El famoso *Álbum* de Albéniz, un cuaderno de viaje, no recoge en esta fecha ninguna gira de conciertos.

Las referencias en este *Álbum* parecen hablar de conciertos muy organizados y muy previstos, y no de un niño errante.

El *Álbum* sí recoge una gira de Albéniz siguiendo ese itinerario, más o menos, que da Guerra y Alarcón, pero ¡¡con 13-14 años!! con Albéniz ya adolescente.

Las actas del Conservatorio de Madrid sí reflejan que Albéniz no se presenta al examen de solfeo de junio de 1874, es decir, ya con 14 años.

En fin, tenemos nuevamente al lúdico D. Isaac jugando al *pillao* con los musicólogos. De éstos, Jacinto Torres ya estaba al tanto de las prodigiosas *trolas* hace 20 años y fue indicándolas a otros investigadores, de los que, como decimos, el ultra-citado Clark ha hecho la mejor recopilación.

Hay otro mito en el que Albéniz compite directamente con Marco Polo. Es el mito más famoso: que ¡¡a los 12 años!! se embarcó como polizón en un vapor, el *España*, y llegó a Cuba, Argentina, Puerto Rico, Nueva York, San Francisco, etc. etc. Según Albéniz mismo, fue descubierto como polizón por el capitán, pero los pasajeros fueron conmovidos por la personalidad y el talento del niño, e hicieron una colecta y le pagaron el viaje. Esto lo recogen solemnemente Laplane, Collet, y, por supuesto, Guerra y Alarcón. Deledicque en 1947 fue tan leal a Albéniz que, si el maestro dijo que viajó a Latinoamérica, es que lo hizo, y trató de encajar los datos ciertos con el relato de Albéniz: las ciudades aludidas serían entonces Ávila (Ecuador), Toro (Colombia), Valladolid (Honduras) y Palencia (Guatemala), declarándose incapaz de encajar las ciudades de Avilés y Albacete en el mapa americano.

Bueno, bueno... Hay que concluir que la gira de Albéniz por las Antillas sí se produjo, pero no parece que fuese una escapada furtiva. La gira se produjo en el verano y otoño de 1875 ¡con 15 años! porque así lo recogen, admirativamente, los periódicos de Puerto Rico y La Habana. El *Álbum* de viaje de Isaac está lleno de dedicatorias de personajes en estos lugares, muchos de ellos francmasones contactados por el padre. Pero no parece posible que fuera a Nueva York, San Francisco, Liverpool y Londres y que se matriculase en Leipzig en tan poco tiempo.

Tampoco es verosímil que se colase como polizón en el *España*. Ningún vapor llamado *España* hizo escala en Buenos Aires aquellos años, como muy bien investiga Clark. Además, el mito cuenta que el padre lo va a buscar a La Habana, lo encuentra, y tras conversar con el niño, permite que prosiga su gira solo. Pero, pero... ¿qué hacía el padre en La Habana? ¿Cómo es que lo deja solo? La respuesta a todo eso es mucho más prosaica: el padre Ángel Albéniz ¡¡había sido nombrado interventor general en La Habana!! en abril de 1875. En realidad este viaje de Albéniz también estaba programado y así lo anunciaba él a la prensa.

## La expansión juvenil: Leipzig, Bruselas

Un acontecimiento luctuoso: en esos días, el 16 de octubre de 1874, a la una de la tarde en el Retiro, se suicidaba Blanca, la hermana cantante de Albéniz. Tenía 19 años. Al parecer, se sintió frustrada por no haber triunfado ya en la escena madrileña y también se sentía censurada por su padre.

Hasta qué punto este padre pesó en el alma de sus hijos, tendremos ocasión de desgranarlo un poco.

Mientras, durante los seis meses siguientes, el feliz *Álbum* de Albéniz se hizo silencio.

Pero la vida y el genio de aquel adolescente se expandían. No sabemos por qué, pero Albéniz y su padre decidieron que estudiase en Leipzig, en el Conservatorio Felix Mendelssohn Bartholdy, sin tener Isaac nociones de alemán.

De manera que allí estudió en 1876, pero muy poco tiempo: del 2 de mayo al 24 de junio, dos meses cortos. Estudió composición con Piutti y piano con Louis Maas y con Salomon Jadassohn (ambos alumnos de Liszt).

Después de Leipzig, Albéniz volvió a Madrid. Tocó en la *Gaceta de Madrid*, pasmando a un público de aristócratas, artistas y escritores. Uno de ellos, el conde Morphy, se interesó por el joven y le consiguió una beca del propio Rey Alfonso XII para irse a estudiar a Bruselas. Morphy mismo era compositor y musicólogo de formación europea.

Así que Albéniz fue admitido en el Real Conservatorio de Bruselas en octubre de 1876 (16 años). Durante el curso 1876-77, Albéniz participó brillantemente en las audiciones de alumnos. Fue discípulo de Louis Brassin (alumno de Moscheles) en piano, y de Joseph Dupont en armonía.

La pequeña colonia musical española en Bruselas la formaban Albéniz, Enrique Fernández Arbós y Eusebio Daniel (un estudiante de órgano). Al parecer Albéniz se gastaba el dinero que le enviaban en comprar soldaditos de plomo (algo que Arbós y Daniel no se podían permitir). Los tres representaban batallas grandiosas entre Rusia y Turquía y hacían ruido de cañones. En una ocasión los conserjes de la residencia llamaron a la policía para que averiguaran qué eran esos cañonazos.

Albéniz acabó sus estudios en Bruselas en septiembre de 1879, con 19 años, y lo hizo llevándose el primer premio *ex-aequo* de piano de la clase de Brassin. Aquellos concursos no eran como los de ahora: Albéniz interpretó obras de su elección, más una obra que le fue anunciada sólo 15 días antes (el *Allegro* del Concierto en Do Mayor de Mozart), más una obra desconocida leída a primera vista, más un acompañamiento para una obra vocal transportado a otro tono, más una obra para orquesta leída al piano, más un bajo cifrado. (Esto no es fantasía de Guerra y Alarcón, son los datos precisos que recogen las actas.)

Tras este fin de carrera victorioso, Albéniz regresó a Barcelona como un héroe. Dio conciertos allí en septiembre, y los críticos alabaron su pulcritud, sus manos pequeñas pero dotadas de increíble fuerza, sus admirables contrastes tímbricos, etc. En abril de 1880 Albéniz tocó en la tierra de su padre, en Vitoria. Allí lo acogieron con fervor, como hijo de la tierra vasca, el hijo de *Peruchico*, e incluso un periódico, *El Anunciador de Vitoria*, dijo que Albéniz nació en Cataluña accidentalmente, intentando así *vasquizar* del todo al muchacho. Pero sólo compondría dos *zortzicos* en toda su vida.

## ¿Con el gran Liszt?

Vamos al más famoso de todos los mitos de la juventud de Albéniz: su relación con Liszt. Después de esta última gira, en agosto de 1880, con 20 años, Albéniz va a Bruselas a no se sabe qué, y después sale desde Bruselas hacia Praga para cumplir su sueño (que era el sueño de todo joven pianista de aquellos años): estudiar con Liszt. ¡El genial, bondadoso e inmenso Franz Liszt! Albéniz lleva un diario de ese viaje.

En ese diario escribe que las mujeres checas son hermosas, que los bohemios son de raza pura, al contrario que los de Bruselas, que son de una raza "bastarda", etc. Y escribe que no se encuentra Liszt en Praga (¿por qué iba a estarlo?). Así que vende su reloj y saca dinero para un pasaje a Budapest, donde espera encontrar al gran maestro. De camino a Budapest se detiene en Viena, pierde dinero jugando a las cartas, toma un barco por el Danubio, y el 15 de agosto llega a Budapest. Todo eso cuenta.

Ese día su diario recoge una nota breve: "He visto a Liszt; voy a estudiar, mañana me recibe".[10] Y después escribe amplios párrafos sobre el museo de Historia Natural y su rica colección de pájaros.

En los dos días siguientes no se recoge la ansiada lección con Liszt, sino visitas por la ciudad, sus problemas intestinales, un desfile militar, los museos de pintura, etc.

Y, de repente, sin preparación, sin introducción, aparece el famoso párrafo de su lección con Liszt:

"He ido a ver a Liszt: me ha acogido de la manera más amable; he tocado dos de sus estudios y una rapsodia húngara; le ha gustado mucho, al parecer, sobre todo cuando, sobre un tema húngaro que él me ha dado, he improvisado toda una danza; me ha pedido detalles sobre España, sobre mis padres, sobre mis ideas en materia de religión y, en fin, sobre la música en general. He respondido franca y categóricamente todo lo que pensaba de todo eso y ha parecido quedar encantado; pasado mañana debo volver a ir a verle". [11]

Y ya está. No hay más párrafos.

Contrasta esta brevedad con los parrafones que describen la ciudad, los museos, las mujeres, la famosa turca, los camareros, una orquesta de señoritas, los músicos *tsiganes*, etc. Todos los jóvenes que escribieron su experiencia con Liszt lo hicieron con ardor y admirativamente. Pero Albéniz no cuenta más que eso. Es extraño...

Pero, es que además (y esto es lo más importante) ¡Liszt no estaba en Budapest en agosto de 1880! En esa fecha está escribiendo cartas desde Weimar, cartas que conservamos, en las que dice que irá a Budapest en enero del año siguiente.

Ya el fervoroso Edgar Istel en 1929 reconocía que no hay más datos de esa entrevista sino los que da Albéniz.[12] Así que Clark desgrana esta nueva probable mentirola.[13] Primero, se extraña de que Albéniz, tan pródigo en detalles sobre los cuadros y las salas de los museos, no dé detalles sobre la casa de Liszt, su aspecto, sus maneras... El párrafo parece un injerto. Jacinto Torres piensa que ese parrafillo lo escribió para justificar ante su padre los gastos de un viaje que de lo contrario iba a ser mero turismo. Pero, claro: si esas páginas eran para su padre ¿cómo es que no le oculta que pierde todo su di-

nero en el juego? ¿Y cómo es que habla mal de su padre en ciertas líneas?[14] Más bien es posible que el cuadernillo lo escribiera para la posteridad. El alcalde Ruiz Gallardón, ilustre bisnieto de Albéniz, descarta que conociese a Liszt: "Le hubiera gustado, pero no fue así".[15]

Otros devotos musicógrafos ejercen su fe en Albéniz. Ruiz Tarazona lo cree. Piensa que Albéniz sí se entrevistó con Liszt, pero era desordenado y puso una fecha que no era. Se apoya en Searle, en Kalfa y en el crítico Sitwell, quienes sostienen que Liszt sí recibió a Albéniz.[16] Y también se apoya en que Liszt influyó en Albéniz. Pero, claro, también Perotin influyó en Stravinsky y no se conocieron.

## Madrid y Granada

En fin, Albéniz finalmente se estableció en Madrid en 1880 y se quedó allí cinco años. Según Jacinto Torres, éstos serían decisivos en su biografía posterior.

Antes de Madrid, había pasado por Viena y no había obtenido el éxito que buscaba. Por esa razón, según él mismo, había estado a punto de quitarse la vida en París, de paso para Madrid. Estos rasgos nos confirman que tenía un ánimo muy oscilante. Puede que esto fuese genético. También puede que la biografía psíquica de aquel joven ya fuese densa. O puede que también estuviese exagerando con lo del suicidio.

Desde luego, a la hora de creer al joven Isaac no le beneficia nada haber expresado adrede una y otra vez cosas que no eran ciertas. Por ejemplo: años después, en 1890, "informaría" a los lectores ingleses del *Lady* que había estudiado seis meses en Roma con Liszt, que había estado doce meses dando conciertos en Estados Unidos, que había dirigido teatros de ópera en Valencia, Cádiz, Granada, Sevilla y Barcelona... Y estas fantasías las repetiría un año después a los lectores del *Queen*, adornándolo más todavía y diciendo que había dirigido una compañía de ópera italiana. Clark habla de inseguridad, de cierta necesidad de pintarse a sí mismo más grande de lo que era. Increíble, dada su extraordinaria infancia y juventud, pero cierto.

Albéniz, desde Madrid, encontró en el país del arte sus mundos ideales. Uno de ellos fue Granada. Ya había estado por allí con 12 años, pero el viaje que consagra su amor por Granada es el de 1881, con 21 años. Allí va de gira, y al pie de Sierra Nevada, la ciudad del camarín, el mirador, "el jardín pequeño y la estatua chica", como diría Lorca, "los crepúsculos complicados", el paraíso cerrado... impresiona al joven. Albéniz se interesa vivamente por la historia de la Alhambra, y en casa del arqueólogo Rafael Contreras improvisa tal vez los temas que luego van a aparecer en sus obras granadinas: *Zambra Granadina, En la Alhambra, Granada, Torre Bermeja, El Albaicín...*

## Rosina

A finales de 1881 y principios de 1882, Albéniz toca en Santander, Zaragoza y Bilbao. Allí descubre su vocación para la música de teatro, en una representación de *El juramento* de Gaztambide, y compone tres zarzuelas. No tenemos ni una página de ellas, pero sabemos que no es otra invención del joven porque las tenemos referenciadas en periódicos locales. Se llaman *Cuanto más viejo, Catalanes de gracia* y *El canto de salvación*. Los críticos las califican: "juguete cómico-lírico", "agradable", "entretenida"...

Albéniz no obtiene ganancias de sus aventurillas escénicas y sigue dando conciertos, esta vez por Andalucía. Toca en Cádiz, donde también improvisa. Y toca en Sevilla, en los Jardines de Eslava. Seguimos en 1882. Albéniz presenta en Valencia, en Alcoy, en Cartagena y en Galicia sus primeras obras importantes: los *Estudios* y la *Pavana-Capricho*.

Y llegamos a Barcelona en 1883. Este dato es importante porque, aparte de tocar, publicar, ser caricaturizado en la prensa, etc. Albéniz está... cortejando a una dama.

Era una joven "linda y discreta" según nos informa *La Correspondencia Musical*, hija del "laborioso y honrado comerciante D. Simón Jordana". Esta "bella y rica" señorita de Barcelona se llamaba Rosina Jordana.

Según la nieta de Isaac, Rosina Moya Albéniz, esta joven fue a una tienda musical de la Rambla para comprar obras de Isaac Albéniz. Enton-

ces se acercó a un joven para preguntarle dónde podría encontrarlas, y el joven le respondió que podría ofrecerle algo mejor: le dio una foto de Albéniz firmada: ¡una foto suya! El joven era él.[17]

Ella pasó a ser alumna de él por breve tiempo, después se casaron el 23 de junio de 1883: él con 23 años recién cumplidos y ella con unos 20.

## EL *Balakirev español* y el panhispanismo

En estas fechas, con 23 años, Albéniz busca el contacto con Pedrell. Al catalán Felipe Pedrell hoy día podríamos considerarlo una suerte de "Balakirev español", es decir, un impulsor y guía de los nacionalistas españoles, que luego estimulará a Falla y a Turina. Bien, pues Albéniz acude a este maestro para estudiar composición. Según Pedrell mismo, la relación entre el joven Albéniz y él no será tanto de lecciones formales como de conversaciones entre músicos amigos. Albéniz tiene una mente muy ágil, una poderosa intuición para la orquesta y para el crecimiento de las ideas. Pedrell acabó rehuyendo una pedagogía demasiado rígida con él, y dijo: "Como observase yo que la regla seca y fría no penetraba en su inteligencia, determiné no hablarle jamás de reglas, ni de acordes, ni de resoluciones".[18] Hay alguna objeción que oponer a estos recuerdos de Pedrell: Albéniz tenía una extraordinaria destreza en la armonía, la disposición y la conducción de voces ya en ese período. No era un mero compositor intuitivo, como parece insinuar Pedrell.

Albéniz siempre se consideró discípulo de Pedrell. Sus cartas al maestro están firmadas como "tu siempre cariñoso discípulo".

A la hora de valorar el "efecto Pedrell" en la producción de Albéniz, deberíamos tener en cuenta un par de puntos: Primero, Pedrell, que era catalán, infundió en el joven un nacionalismo panhispánico, y no catalanista. Y, segundo, a partir de estos años Albéniz intentó dignificar lo español en sus hermosas piezas de salón. No es que antes no hubiese compuesto en clave "española" (recordemos que había seguidillas en la zarzuela *Catalanes de Gracia*, aunque no conservemos la música), sino que Albéniz va a intentar ser grande y componer música española, como Chopin en Polonia o Liszt en Hungría.

Habría un bienintencionado catalanismo en Albéniz más tarde, en la década de 1890, cuando se unió a los esfuerzos del modernismo catalán (recordemos la pieza coral *Lo llacsó*, con texto de Apeles Mestres). Después compondría la sólida y brillante *Catalonia*. Albéniz hablaba catalán y amaba lo catalán. Y coincidía con los *modernistes* en admirar a Wagner y a Franck. De hecho, Albéniz les ayudó a traer al franckiano D'Indy a Barcelona. Más tarde, en 1901, intentaría establecer un Teatro Lírico Catalán en Barcelona para promocionar obras de autores catalanes, junto con Morera y Granados, pero fracasaría en parte por el abandono ("traición" lo llamaron ellos) de Morera. Con todo ello, el catalanismo de Albéniz hemos de insertarlo en su amplísimo panhispanismo.

## Gran pianista

La actividad de Albéniz como concertista no disminuye. Viaja por Cataluña, el sur de Francia y el norte de España. Pero ¿qué tocaba Albéniz? ¿Cuál era su repertorio?

Clark nos ofrece unas listas de obras que el joven tocaba. Pero la pega es que dos de ellas proceden de la biografía de Antonio Guerra y Alarcón. Sin embargo otras listas que saca Clark son de periódicos de Cuba en 1880, donde tocó la *Rapsodia Española* de Liszt, la *Polonesa en Mi bemol* de Chopin y los dos Conciertos de Mendelssohn (obras muy difíciles), y de un recital en el Salón Romero de Madrid en 1886: entre otras obras, el *Concierto Italiano* de Bach, cuatro *Sonatas* de Scarlatti, la *Sonata op. 14* de Beethoven, un *Impromptu* de Schubert, dos *Canciones sin Palabras* de Mendelssohn, obras de Chopin (*Polonesa en La bemol*, *Impromptu*, *Berceuse*, *Vals*, *Estudio "Revolucionario"*, *Sonata nº2*), los *Murmullos del Bosque* de Liszt-Wagner, y su propia *Suite española*. Es decir, el joven Isaac podía pasar fácilmente de lo exhibicionista a lo intimista. En Inglaterra en 1890 Albéniz tocaría el *Concierto* de Schumann y la *Fantasía Híngara* de Liszt, por ejemplo, y sería considerado un pianista contenido, casi sin efectos de pedal, frente a los estruendosos discípulos de Liszt.

Albéniz en Madrid ofreció conciertos en la casa real, para la infanta doña Isabel, y también dio clases a alumnos que no podían pagarse sus es-

tudios. Lo hacía bajo el mecenazgo de un hermano masón, Benito Zozaya, que le cubría ciertos gastos.

Sobre su modo de tocar, los críticos de aquel momento decían: "Albéniz domina el piano con pasmosa facilidad, y en sus manos las teclas reproducen de maravilloso modo los pensamientos del músico y del poeta".[19] Tomás Bretón anota: "Éxito inmenso, franco y merecido. Albéniz puede ser dentro de cinco años el primer pianista de su época".[20]

Dato interesante: fue Tomás Bretón quien orquestó el *Concierto para piano y orquesta* de Albéniz y la *Rapsodia Española*. Es decir, pese a la instrucción de Pedrell, Albéniz todavía se sentía inseguro como orquestador.

En años siguientes su fama como pianista crecería. En el verano de 1889 tocaría en Inglaterra. Allí, publicaciones como el *Trade&Finance*, el *Vanity Fair*, el *Pall Mall Gazette*, hablarían de la capacidad de Albéniz de "embelesar a su auditorio". Compararían a Isaac con Anton Rubinstein en delicadeza y con Hans Von Büllow en fuerza. Incluso el temible George Bernard Shaw alabaría el profundo efecto de Albéniz en sus oyentes.

## Música-Bandera

En 1884 había nacido su primera hija, Blanca, y un año después nacería otro hijo, Alfonso, llamado así en honor de Alfonso XII, por aquella beca juvenil. Su hijita Blanca moriría con 20 meses en 1886. Se acentuó la tragedia porque la habían puesto "Blanca" en honor de la hermana de Albéniz que se suicidó en el Retiro con 19 años.

La vida musical tal vez confortó a Albéniz, músico decimonónico para quien la música no era una profesión, sino una suerte de sacerdocio, de misión trascendental.

De esta década de 1880 data la *Suite Española*, encabezada por la encantadora *Granada*. La *Suite* inicialmente contaba sólo con cuatro piezas: *Granada, Sevilla, Cataluña* y *Cuba*. Posteriormente (1901, Casa Dotesio) se añadieron *Cádiz, Aragón* y *Castilla*, y por último, con un error de denominación, *Asturias*, que como dice Jacinto Torres deberíamos denominar por su subtítulo, *Leyenda*. Claro, no hay nada asturiano en ella, sino, como dice

Jacinto Torres, "bullicioso ambiente andaluz".[21] Originalmente era el *Preludio* de los *Cantos de España*, y se incluyó erróneamente en la *Suite* como *Asturias*. En todo caso, estas oscilaciones nos muestran la relación siempre dispar entre Albéniz y sus editores o compiladores.

¿Cuál es la importancia de este ramillete de encantadoras piezas?

La verdad es que Albéniz no ocuparía un lugar destacado en la Historia por ellas, si bien son las más conocidas entre el público general. Pero debemos situarlas en su balanza: son hermosas, contienen un enorme encanto, nos remiten a una España soñada, de postal romántica, costumbrista... En ellas todavía no hay exploración intelectual profunda de lo español, como sucederá con *Iberia*. Todavía hay un afán de embellecer la sórdida realidad española, de quitarle sombras. Albéniz se mantiene en la amable máscara.

(Pero además conviene recordar que Albéniz se había convertido en un activista de internacionalizar lo español. En su gira inglesa de 1889 incluiría obras de Arbós, Chapí y Bretón, y parece que llegó a tocar con Sarasate -otro nacionalista a su manera- en la *Royal Amateur Orchestral Society*.)

Sobre esas obritas, es importante saber que el Albéniz maduro, tras terminar *Iberia*, en las semanas antes de morir, revivió aquellas piezas y las valoró diciendo que, aunque infantiles para él, contenían "menos ciencia musical, menos idea grande, pero más calor, luz de sol, sabor de aceitunas" y que "aquellos arabescos que no quieren decir nada son como el aire, como el sol, como los mirlos de sus jardines, lo que más vale de la España mora, la verdadera España".[22]

## El Wagner que lleva dentro

Hacia 1889 España parece resultar pequeña para Albéniz. En abril realiza una gira triunfante por París, y en el verano, como ya hemos dicho, hace su gira inglesa.

Paréntesis familiar: en medio de esa gira, en julio, Rosina dio a luz a una niña a quien llamaron Enriqueta, en honor de otra de las hermanas difuntas de Isaac. Albéniz no pudo estar en el parto. Pero un año después,

cuando nació su tercera hija en Barcelona, Laura (en abril de 1890), Albéniz seguramente sí estuvo.

Vamos al famoso "pacto fáustico" de Albéniz. Está extraordinariamente estudiado en el libro de Clark, aunque él mismo ya había publicado un artículo muy revelador años antes.[23]

El pacto: En junio de 1890 (Albéniz tiene 30 años), conoce a Henry Lowenfeld, un empresario que se había hecho rico con una marca de cerveza sin alcohol, y firma un contrato con él por el cual le entrega todos sus servicios como compositor y músico, a cambio de la manutención, gastos personales y familiares y la promoción de su obra. Albéniz recibía mucho dinero, además pudo traer a su familia a Londres a una "casa magnífica" (según Arbós), y para la familia aquella estabilidad pareció ser una bendición.

Pero el problema para los biógrafos y los apologistas de Albéniz viene cuando aparece otro acaudalado banquero: Francis Money-Coutts, en 1893. Albéniz accede a incluir a Coutts en el pacto con Lowenfeld. Coutts además era abogado, poeta y libretista. Es más: es probable que detestase mucho del trabajo bancario, y que sólo quisiese escribir poesías y libretos, que era lo que le gustaba realmente.

Albéniz, tras esta venta de su talento a Money-Coutts, compuso mucha menos música española, y en cambio se dedicó a urdir dramas épicos de ambiente legendario británico.

Para muchos esto fue una traición a la verdadera vocación de Albéniz. Biógrafos y comentaristas acometieron a Coutts y hablaron de "cárcel dorada", "pacto fáustico", etc. Edgar Istel responsabilizó al banquero de causar un incalculable daño humano y artístico a Albéniz e incluso de provocar su final prematuro; Federico Sopeña lo acusó de ser Mefistófeles y le imputó su vanidad de escribir libretos sin talento. Arbós mismo contó alguna vez que la propia esposa de Albéniz, Rosina, estuvo en contra de aquel pacto diabólico y Albéniz ignoró sus advertencias. Laplane se quejó de que el contrato con Coutts ataba las manos a Albéniz y acusó aquello de bodrio: "Una unión contra naturaleza no podría dar más que abortos".[24]

¿Fue Money-Coutts el diablo Mefistófeles para Albéniz? ¿Se le puede acusar de lujoso carcelero sin más?

Debemos situar las cosas en su sitio. Clark realiza una intensa labor de buceo por registros, papeles, hemerotecas, en busca de los datos del "malvado banquero". Y desvela que no fue para tanto: el contrato era sólo por 10 años (1890-1900); era para "obtener el mayor beneficio posible para todas las partes"; Albéniz tendría un período mínimo de dos meses de vacaciones, y se llevaría más de un tercio de los beneficios de sus obras.

Pero lo más significativo es que este contrato se firmó en 1890, y Coutts no entró como parte hasta 1893: es decir ¡Coutts no creó esas condiciones, sino Lowenfeld! Y otra cosa: en 1894 Lowenfeld se fue del trato, y dejó solos a Albéniz y Coutts. Coutts podría haber hecho que Albéniz se le sometiese totalmente, pero no: Albéniz completó obras para otros libretistas, entre ellas una zarzuela de 1894. Es decir, la cárcel no fue tan exclusiva como se ha pintado.

Y, por otra parte, el dinero que Albéniz recibió de Coutts le permitió dedicarse seriamente a la composición, sin trabas económicas, así como preparar y pagar su definitivo viaje a París, que fue tan trascendental en su vida artística y humana. Clark revela que este *Coutts II de Baviera* seguiría pagando a Albéniz hasta el final de su vida, cuando ya no trabajaba en la trilogía, sino en *Iberia* y otras cosas. Y le pagaba más que a su propio hijo (más de 1500 libras anuales). Y, tras su muerte, siguió pagando a Rosina.

Al cabo de los años más que socios llegaron a ser grandes amigos.[25] Coutts se separaría de su esposa, Nellie, al menos una vez. Sus descendientes, los barones Latymer, desaprobarían la conducta de Coutts, quien según ellos habría abandonado a su esposa por la poesía y por la música. Pero de las cartas de Coutts se desprende que su esposa tenía una psicología poco compatible con la suya. Es posible que Coutts encontrase en el bonachón y acogedor Albéniz un remanso para su vida privada tan irregular. Hay líneas que sugieren cierta confusión sexual en Coutts, pero no se tiene noticia ni sugerencia ni sospecha de que aquello trajese "algo más" nunca. Lo único seguro es que la amistad entre Albéniz y Coutts fue intensa, y que produjo obras memorables.

Volviendo a 1890-93, no fue tan exclusivista el pacto con Lowenfeld porque, durante su estancia en Londres, todavía compondría Albéniz sus encantadoras salonadas españolas. Ya tenía algunas compuestas hacia 1890:

las *Seis Hojas de Álbum*, a la que pertenece el famosísimo *Tango*. Pero de 1892 a 1894 datan sus *Cantos de España*, entre ellos las celebradas *Córdoba,* la *Oriental* y *Bajo las Palmeras*. Estos *Cantos de España* fueron casi las últimas piezas españolas de Albéniz durante ese período, y durante muchos años después, si exceptuamos *Souvenirs* y *La Vega*.

Albéniz tiene que dedicarse a su contrato con Money-Coutts, y componer dramas épicos. Pero traslada su residencia a París, por razones de salud. Coutts le permitía esos cambios de residencia. ¿Por qué no se queda en España?... Pues por lo de siempre: “Estoy muy desazonado con nuestra tierra, y creo que me será dificultosísimo el volver a ella si no es para dejar los huesos”.[26] Algunos aquí justificaron lúcidamente el exilio de Albéniz: “Albéniz es más español que Pelayo, pero no es torero, luego no puede vivir bien en España”.[27]

## París: la primera gran ópera

Albéniz se instaló, pues, en París, con la protección de Money-Coutts. Allí se hizo amigo de Chausson, quien lo admiraba desde sus conciertos en París, y también trabó amistad con Ravel, Debussy y Massenet. A su propia casa acudían Sarasate, Arbós, y los pintores Sert y Zuloaga. Asistió en 1894 al estreno del *Preludio a la Siesta de un Fauno*. Y más cosas: desde 1896, es decir, ¡a los 36 años! se puso a estudiar contrapunto con D’Indy, en la Schola Cantorum.

Todas esas experiencias las lleva a su trabajo para Coutts. Albéniz se sumerge en una especie de anhelo wagneriano y empieza a musicar ambientes heroicos, medievales, artúricos, que le impone Coutts. El primer gran fruto de esa relación es *Henry Clifford*, una ópera desarrollada en la Inglaterra del siglo XV, durante la Guerra de las Dos Rosas. La ópera se estrena en 1895 en Barcelona, y su argumento está repleto de ecos de Wordsworth y Shakespeare (trata de un amor imposible pero acaba bien).

Las críticas a esta ópera, más que a Albéniz, se dirigieron desde un principio a Coutts. Gauthier dijo que la música, el asunto y el libreto eran “demasiado nórdicos” para el temperamento natural de Albéniz. Edgar Istel dijo que el texto y la música eran “tediosos”. Pero en Barcelona se le aclamó sobremanera.

Aun así, en el alma de Albéniz pesó siempre este estreno como un desencuentro. Ya no sólo la provinciana Madrid, sino la cosmopolita Barcelona desdeñaban la gran música de Albéniz. Él mismo en su diario habló de la "pueril e ignorante intransigencia de que está poseído el público barcelonés (refiérome a los que quieren pasar por sabios, se entiende)".[28]

## *Pepita Jiménez*

*Pepita Jiménez* la compuso sobre la novela de Juan Valera, si bien con un libreto de Coutts.

¿De qué trata *Pepita Jiménez*? A juicio de Valbuena y Pratt, es la novela perfecta de su autor.[29] Se desarrolla en un pueblo andaluz. Trata de un joven seminarista, don Luis, que cree tener una profunda vocación de sacerdote. Este joven acaba por enamorarse de la mujer que pretende su padre (quien es además el cacique del pueblo), mujer viuda jovencísima, atractiva y diferente, que se llama Pepita Jiménez. Finalmente, el joven don Luis cede al amor por una mujer, y traslada a ella toda la inmensidad, sacrificio, vitalidad, cualidades que antes estaban consagradas al amor por Dios o por la Iglesia. Es decir, se opera una transformación del amor divino al erótico.

Juan Valera escribió que él no había pretendido hacer doctrina con este libro, que no quería "denostar el celibato y encomiar el matrimonio" ni nada de eso.[30] Sólo quería entretener. Pero es innegable que el libro acaba estableciendo que un buen matrimonio es superior al celibato.

Por otra parte la novela tiene diálogos demasiado exquisitos para ser reales: la gente del campo andaluz no habla así. También los paisajes están idealizados. Pero Juan Valera, y en esto tenemos que declararlo consanguíneo de Albéniz, se justificaba diciendo que "una novela bonita no puede consistir en la servil, prosaica y vulgar representación de la vida humana: una novela bonita debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas, no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo".[31]

La consecución de la ópera no fue fácil. Albéniz "corteja" a Juan Valera para poner su novela en música. Valera en principio se niega en 1895 y

dice que su novela no tiene nada de dramático, que habría que hacer un libreto dramático y por tanto daría igual entonces que se llamase "Pepita Jiménez" o "Ramona González". Además Valera dice que no quiere que hagan lo mismo que con *Carmen*, una deliciosa novela de Mérimée que él no aguanta ver transformada en ópera.

Pero habría que objetar varias cosas a Valera: *Carmen* de Bizet, con libreto de Halévy, contiene una intensidad y un impacto que la novela no tiene. Es decir, la posteridad no ha dado la razón a Valera. Y, por otra parte, la novela *Pepita Jiménez* sí contiene elementos muy operísticos. Es igual que *Carmen* de Mérimée: a simple vista es una novela breve, condensada, con una tragedia no desarrollada, pero su potencial dramático está muy bien desplegado en la ópera, gracias al libreto y sobre todo a la música de Bizet. Tal vez todo consiste en eso, en tener a un libretista y a un compositor lo suficientemente visionarios.

Albéniz insiste y le escribe a Valera cartas y telegramas a Viena. Hacia julio de 1895 Valera empieza a ceder. Pero cede diciendo que escribiría él mismo un libreto, no de *Pepita Jiménez*, sino de ¡Asclepigenia! que era una tal hija de un filósofo neoplatónico (¿?)... unas cosas bastante extrañas.

¿Por qué hacía esto Valera? ¿Por qué retenía su *Pepita Jiménez*? Pues, al parecer, porque detestaba que le hicieran una ópera con ambiente popular andaluz, con toquillas, majas, toreros y gente así. Es decir, como otros artistas de la época (pensemos en Sorolla), Valera quería huir de la *españolada*, que es lo que se temía con Albéniz.

Al final de los finales Valera autorizó la cosa. Coutts haría el libreto sobre *Pepita Jiménez*. Y en esto Albéniz y su banquero se pusieron a trabajar en septiembre de 1895.

El libreto de Coutts quitó el soliloquio, la búsqueda espiritual de Luis, eliminó la atractiva manera de hablar de los personajes originales, y eliminó "su sutil comentario social y espiritual" (como dice Clark). Además quedó sin tensión dramática, sin dirección hacia un clímax. La protagonista es Pepita como fuerza vital positiva, y ni Albéniz ni Coutts reflejan en la ópera la lucha sombría de Luis. Es más: Albéniz exhibe la capacidad que tiene una mujer para vencer las convicciones sagradas de un hombre. Es la misma trama que *Carmen*, pero sin esa exacerbada tragedia.

Musicalmente, *Pepita Jiménez* es una buena ópera con ribetes de Sullivan, Mascagni, un wagnerismo risueño, y cadencias andaluzas insinuadas. No tiene el poderío de *Merlin*, pero es una gran ópera.

Por fortuna, la obra nunca se ejecutó en ese inglés forzado y ripiado de Coutts, sino en italiano, alemán y francés. En el Liceo de Barcelona se representó el 5 de enero de 1896 en italiano, como era la costumbre.

El éxito fue rotundo. Amadeo Vives, desde *La Vanguardia*, proclamaba que "nuestro arte comienza a vivir y que ya corre sangre por sus venas". En Londres, el *Sunday Times* comparó a Albéniz con Grieg, Smetana, Dvorak, Glinka y Chaikovsky. El estreno en Praga al año siguiente fue exitoso sólo en parte, pero se ganó la admiración de modernistas franceses como Chausson.[32] En el Deutsches Theater el éxito fue total: Albéniz salió a saludar diez veces[33]. Albéniz revisó la ópera unas cuantas veces, dándola por acabada en 1905, cuando volvió a representarse en Bruselas junto a su zarzuela *San Antonio de la Florida*.

Sin embargo, *Pepita Jiménez* dejó de representarse pronto. Hasta después de morir Albéniz, no se volvería a dar, y fue en la Ópera Cómica de París en 1923, a instancias del editor Max Eschig, Fauré y Dukas. Tras esta representación vendrían los problemas con la hija de Juan Valera, Carmen. Ésta no querría que se representase por el escaso valor del libreto. Finalmente Max Eschig llegaría a un acuerdo con ella. Así que se repondría en Barcelona, en el Liceo, en 1926. Pero no sería repuesta otra vez en España sino hasta 1964, cuando se representó en Madrid en una revisión de Pablo Sorozábal, quien se permitió corregir la instrumentación, las partes cantadas y, encima, cambió el final, haciendo que Pepita se suicidase. Esa disparatada versión se grabó, con Teresa Berganza y Julián Molina, y ésta fue la única versión que se conoció hasta que vino Josep Pons y realizó la versión original (o casi original) de Albéniz.

## La bruma: *Merlín*

El mediterráneo y luminoso Isaac se internó después en el mundo británico, legendario, brumoso, muy lejano de la seguidilla y la malagueña. En toda

la Europa filarmónica latía un anhelo por lo artúrico. Recordemos las óperas *El Rey Arturo* de Chausson, *Artús* de Amadeo Vives, *Guenever* de Parry, etc. Aquel mundo legendario se adecuaba al espíritu crepuscular del postromanticismo. Coutts participaba de esta atmósfera y quiso escribir una trilogía sobre el Rey Arturo, que musicaría Albéniz. La primera ópera de la serie sería *Merlin*, a la que habrían de seguir otras dos que nunca se completaron (*Launcelot* y *Guinevre*).

El planeamiento de esta ópera estuvo atropellado, interferido por mucha oposición. Es decir, había mucha gente que no veía a Albéniz componiendo tal monumento. La primera era su propia esposa, Rosina. Ella querría haber sacado a Isaac de aquel agobio. Así le parece a Clark, o eso cree leer entre líneas en las cartas que se intercambiaron Isaac y Coutts. Rosina no era la única. Su amigo el conde Morphy también le prevenía de un posible fracaso, en una carta en abril de 1897. Claro, Morphy detestaba notoriamente la música de Wagner. Pero Albéniz era wagneriano hasta la médula. Sus notas hablan de Wagner como de un coloso inigualable. Y guarda las partituras del *Tristán* y del *Anillo* cargadas de anotaciones.

Había más pájaros de mal agüero: su amigo Tomás Bretón, que le escribió una carta en marzo de 1897 desdeñando a Wagner. A Albéniz le sentó tan fatal esa carta llena de "presunción e ignorancia" que en tres años parece que no hubo más cartas entre ambos amigos.

Tan wagneriano era Albéniz que llegó a abominar de la casa Ricordi, la cual representaba "todo el horror de la música italiana". Albéniz no apreciaba a Puccini en aquellos días, y de Mascagni decía que mostraba una gran "pobreza de realización".[34]

Este pensamiento de Albéniz a favor de la artesanía musical representa una evolución en él mismo. Es decir, lo que le imputa a Mascagni en 1897 es lo que se le podría haber imputado a él mismo hasta esa fecha. Si Albéniz se distancia del melodismo *semplice* de Mascagni y de sí mismo, es que está cambiando, está orientándose hacia otra estética.

Así que se iban a enterar los italianos de cómo componer verdadera ópera. El preludio del Acto I de *Merlin* ya estaba completado en octubre de 1898. Pero la partitura completa la fechó en Barcelona el 25 de abril de 1902.

En *Merlin*, Albéniz se ha agigantado como músico de escena: la instrumentación es muy sugerente y muy sólida; renuncia al fácil melodismo y a la separación de los números en arias y coros, y por el contrario toma de Wagner su idea del recitativo continuo, comentado por la orquesta. Además usa el *leitmotiv*, si bien no tan intelectualizado como el de Wagner. Incluso mete ¡una danza española! en mitad del Tercer Acto, con motivo de la aparición de unas sarracenas. También mete gregoriano, y coros grandiosos, y una deliciosa escena casi etérea, evanescente diríamos, con la desaparición de las doncellas, todo ello imposible de asociar con *Sevilla* o con el *Tango*.

El larguísimo trabajo de composición se llevó a cabo en Niza, Roma, Florencia y París, donde residía Isaac. Lo malo de este proceso era que Albéniz no se podía zafar de la compañía de Coutts y de su esposa Nellie y sus famosas cenas con sus "interminables dos horas". "Como lapas me tienen agarrado", le escribe a su esposa.

*Merlin* nunca fue producida en vida de Albéniz. Únicamente se tocó el impresionante *Preludio* en Barcelona, en noviembre de 1898, en un concierto dirigido precisamente por D'Indy. De modo que Albéniz sólo lo escuchó en su mente y en su piano. Jacinto Torres informa que se dio una audición privada de la ópera con cantantes, coros y Albéniz al piano, en Bruselas, en 1905, tras la aludida representación de *Pepita* y del *San Antonio*.[35] (De la segunda ópera de la trilogía, *Launcelot*, Albéniz sólo completaría en 1902 el primer acto para piano y cantantes.)

Fue mucho después de su muerte, en 1950 en el Tívoli de Barcelona, cuando *Merlin* se representó en el Club de Fútbol Junior, dirigida por José Sabater. Los críticos hablaron de su robustez y su espectacularidad (Romea), de la interesante conexión española con el Grial (Mitjana), y de su "belleza mágica" (Ernest Newmann). Pero no volvió a reponerse hasta 1998, cuando José de Eusebio ofreció en Madrid una versión de concierto con la Orquesta Sinfónica de Madrid y Plácido Domingo en el papel de Arturo. Eusebio había acudido a Jacinto Torres, éste le había indicado dónde encontrar las planchas de las partituras, que finalmente transcribió y revisó. Según José de Eusebio, *Merlin* está a la altura del operismo europeo, pero la desdicha de Albéniz es ser moreno y no llamarse *Isaak Von Albenich*.

Gracias a esta labor *Merlin* ha emergido con mucha fuerza para todos los que la hemos escuchado. Aun con la debilidad del libreto, *Merlin* es una gran ópera, quizás la mejor ópera española, y quizás la mejor ópera romántica inglesa. En ella late verdadera energía primigenia, conmoción, una continua atmósfera mítica, fuerzas en conflagración, que tal vez reflejan arquetipos psíquicos de la raza humana, y podríamos decir que también late una rara cualidad de Albéniz: su noble talento dramático. Además el paso de Albéniz por la "bruma artúrica" fue enteramente necesario para llegar a *Iberia*, puesto que en *Iberia* hay muchas nieblas, muchas líneas borrosas, muchas imágenes sugeridas y nunca completadas. Tanto Torres como Clark coinciden en que la experiencia operística nutrió su afición por las texturas complejas, por los itinerarios armónicos infrecuentes, por los juegos de luces, por la profundidad "psicológica" de los temas, etc. etc. La música es de un genio, de una alta expresividad y una rara combinación de lo centroeuropeo con lo mediterráneo, como Cesar Franck. Es la primera música española grande de todo el siglo XIX y de toda la modernidad.

Dos razones impiden a Albéniz estar en un Parnaso junto a Puccini y a Wagner: ser español y no ser "innovador" en esta modalidad. De lo primero ya hemos hablado. De lo segundo, es cierto que el lenguaje operístico de Albéniz no presenta novedades significativas, como presentará *Iberia*. Pero esto no debería ser un requisito para casi nada. Si sólo la innovación equivale al genio (como piensan muchos compositores actuales, con sus entrañables tostones innovadores), a gente como Haendel, Dvorak, Sibelius, Elgar o Nielsen habría que quitarla de nuestros libros. Es mejor vindicar al Albéniz operista como obrador de encantos, cualidad sin la cual dan igual todas las demás...

## El 98

Entretanto, Albéniz inició un nuevo diario: *Pensamientos, Aforismos, Paradojas y Otras Zarandajas, con sus puntos y Ribetes de Autobiografía, Niza, 1898*. Albéniz sufría esos días la crisis del 98, y en su medida habló como un Unamuno o un Ganivet desencantado: "Mi pobre tierra no cambiará: leo

que la ¡Orquesta de Arévalo! ha acordado contribuir a la suscripción nacional organizando... ¿un concierto? No, señor: ¡una novillada! ¡No nos hemos corregido, ni nos corregiremos jamás!".[36]

A su hermana Clementina le escribe palabras duras sobre España: "El chauvinismo mal entendido nos ciega de tal modo que nuestras faltas nos parecen virtudes y nuestra crasa ignorancia ciencia infusa. Dame noticias vuestras, pero no me hables una palabra de la cosa pública, pues he decidido ignorar lo que pase y lo que pasará en España".[37]

En esos años se suman también desgracias personales: en junio de 1899 muere su amigo Ernest Chausson en un absurdo accidente de bicicleta, a los 44 años. Albéniz apreciaba y admiraba a este *dandy* inmensamente rico pero generoso, y escribió un emotivo homenaje que apareció en la prensa española. A los dos meses fallecía su amigo y mecenas el conde Morphy.

Y nueve meses después falleció su madre, Dolores. Albéniz la consideraba una mujer atormentada por la traición de su marido, Ángel, y vio su muerte como "un supremo alivio y un supremo goce para ella".

## ¿Leopold?

A Ángel Albéniz, el padre, siempre se lo nombra cuando se habla del suicidio de aquella hija, Blanca, en 1874. Se suele relacionar esa tragedia con las críticas y las urgencias de un padre más exigente que amoroso.

Hoy es imposible un juicio certero sobre este padre singular. Por una parte reconocemos que respetó mucho el talento de Isaac, que se involucró en sus estudios y le dejó bastante libre. Pero llama la atención la frialdad con la que Isaac se refiere a su padre, incluso al día siguiente de morir.

Según las descripciones de los amigos de Albéniz, su padre se dedicaba a escarnecerle en público y exhibía un carácter iracundo. Arbós lo describió como un hombre "pequeño, con patillas blancas, impetuoso e irascible, deshaciéndose en denuestos contra el hijo". Podría ser Ángel la figura de este padre "eternamente insatisfecho" que hizo que Albéniz siempre se viese demasiado pequeño. De hecho, en Bruselas, Ángel fue allí a desprestigiar a su hijo ante algunos importantes amigos como Edmond Picard.

Pero lo más traumático con su padre fue el asunto de la señora María. María Romero era la cocinera de la familia. Pero al cabo de los años se fue descubriendo que María no permanecía en esa casa por razones estrictamente gastronómicas: desde 1877 hasta 1889, Ángel mantuvo una relación con ella de la que tuvieron cinco hijos. Es cierto que el matrimonio entre Ángel y Dolores no iba bien, y que luego Ángel se casaría con su amante una vez muerta Dolores, pero el caso es que entre el carácter híper-severo del padre y el asunto con la cocinera, el joven Albéniz no tuvo una relación de afecto natural con su padre, tal y como vemos en las cartas a su hermana Clementina: "Mi padre por otro lado, no me deja a sol ni a sombra; no sé qué se ha figurado, para darle la locura de irme girando letras, cada vez en mayor cantidad [...], recibo un telegrama exabrupto, maldiciéndome y no sé qué otros excesos [...]. De ninguna manera me avengo a pagar deudas de juego y locuras [...] para que [...] vaya directamente a las mesas del Círculo".[38]

Finalmente la madre, como hemos dicho, murió en 1900. El padre murió en 1903. La reacción de Albéniz ante la muerte de su padre fue bien diferente: le escribió a Clementina que "el pobre viejo ha dejado de sufrir y de hacer sufrir a los demás", y que no había "razón alguna para lamentaciones hipócritas".[39]

Las desdichas personales, el desencanto de España, la enfermedad, estaban siendo el cincel del genio de Isaac Albéniz. Todavía en aquellos años del "pacto fáustico", entre las nieblas artúricas y el medievo inglés, Albéniz encontró otros duendes que estimularon páginas mágicas como *La vega*.

## *La Vega*: el cambio de rumbo

*La vega* inicia en Albéniz la "otra vía". Hasta esa fecha es la más larga de sus piezas para piano. Fue compuesta al parecer en 1897 y estrenada en 1899. Como muy bien apunta Clark, por mucho que *La Vega* nos recuerde a *Imágenes* de Debussy, hay que recordar que *Imágenes* empezó a aparecer en 1905, es decir, al menos 6 años después que *La Vega.*

La armonía de Albéniz aquí ya no es wagneriana, sino que se basa en la adición de sextas y novenas al acorde, aparte de notas extrañas. Y aunque

tiene parte de la majestuosidad de Cesar Franck, la obra en sí tiende a las sonoridades mágicas, suspendidas y las tramas del impresionismo.

Pero, como declaró el pianista José Tragó: "Se oyen de vez en cuando ruidos lejanos producidos por instrumentos árabes, hay algo de la nostalgia y el dejo de nuestras hermosas canciones andaluzas". Y Albéniz mismo dijo (en carta a su amigo Enrique Moragas): "Lo que he compuesto es toda la llanura de Granada contemplada desde la Alhambra". El gran Debussy la escuchó, y tuvo el deseo de ir a Granada.[40] Con eso está dicho todo.

## Los modernistas franceses

Albéniz absorbió, en gran parte, la estética de la Schola Cantorum de París, a la que ya dijimos que asistía como oyente desde los treinta y tantos años, y donde se impregnó del espíritu de Franck, a través de D'Indy y Chausson

Pero por otra parte, aunque él lo negase, también se nutrió de "los otros": Debussy, Satie, Dukas y de Fauré, que sería un músico independiente entre ambas corrientes.

En la Schola fue profesor de piano, y de humor campechano también, como cuando dijo que había fallecido y que él era su hermano gemelo (lo cual causó que el alarmado director Bordes fuese en persona a su casa a ver qué era aquello), o como cuando sugirió a un pianista soso que entrase en relación con alguna mujer para mejorar sus sonatas de Beethoven. Tuvo al menos dos alumnos que alcanzarían gran fama: René de Castéra y Déodat de Séverac.

Pero tuvo que dejar las clases en 1900 porque su salud se debilitó notablemente. Y escribió muchas obras en aquel período de acento parisino. La más encantadora de ellas tal vez sea *Yvonne en visite!* que apareció en una colección "para niños pequeños y grandes".

Se ha dicho mucho sobre la relación de Albéniz con los modernistas franceses: que si en el fondo los detestaba a todos, que si era uno de ellos en versión hispana... Como casi siempre, la verdad suele palpitar entre los dos extremos.

Es posible que el afecto de Albéniz por los modernistas franceses fuese variable, y que además experimentase sentimientos de amor-odio

por ellos. Por ejemplo, en 1895, escribía a Rosina desde Alemania diciéndole que simpatizaba más con la cultura germana que con "esos *aristarcas* franceses con tan poco real y positivo genio". En otro momento decía que los franceses le miraban como "una bestia rara". Paul Gilson, comentando esta situación, piensa que Albéniz se sentía incómodo de ser meramente tolerado por los franceses, de ser objeto de sus cortesías, pero de "no pertenecer a su club".[41] Hay una escena que cuenta Poulenc, en la biografía de Laplane: una noche Chabrier tocó en casa de D'Indy su obra *España* en versión para dos pianos, delante de Albéniz, y lo hizo con gran ostentación y arrojo emocional, como si lo español equivaliese a lo desparramado, lo sumamente extravertido... Aquellos años estaba de moda lo español en Francia, pero lo español como emblema de exotismo oriental. Al acabar Chabrier, Albéniz se levantó y tocó sus propias obras españolas de manera muy contenida, casi austera. Demostró aquella noche que los españoles no eran exactamente magrebíes con castañuelas y bandurrias, y suponemos que Chabrier aprendió.

Albéniz empezó a hacer amigos. El primero fue Ernest Chausson, que no era exactamente un vanguardista, sino más bien franckiano. Le previno contra sus paisanos impresionistas: ninguno de ellos estaba capacitado para entender una obra como *Pepita*. Estuvo en el estreno de *Pepita Jiménez* en Praga. Luego Albéniz conseguiría que Breitkopf und Härtel publicase el *Poema* de Chausson. Y no sólo intercedió, sino que lo pagó de su bolsillo, haciéndole creer a Chausson que se había publicado solo. Ya hemos dicho cómo Isaac lamentó su muerte prematura en 1899.

Otro gran amigo fue Paul Dukas. Laura Albéniz dice que Isaac y Dukas "se querían como hermanos". Con él Albéniz se involucró en la Societé Nationale de Musique, para la que compuso *Cataluña* o *Catalonia*, una obra para orquesta que (y esto es raro en él) contiene citas de melodías populares, como *El pobre terrisaire* y *La Filadora*, y en la que el viento-madera evoca la cobla catalana, en especial el flabiol. La instrumentación de esta obra, como la del *Merlin*, debe mucho a Paul Dukas. Hay influencias del *Aprendiz de Brujo* de Dukas en *Catalonia*. Pero no son tanto melódicas, como dice el siempre brillante Clark, sino que el parentesco es más bien tímbrico, espiritual, y todo el mundo puede captarlo.

A la vez, Albéniz, se internó en el mundo de la *mélodie* francesa y compuso canciones con rasgos muy franceses: declamación silábica, el uso de la no melodía, empleo de armonías inestables y cromáticas, acompañamiento difícil para piano... Son buenos ejemplos de ello la *Chanson de Barberine*, las bellísimas y legendarias *La chenille* y *Crépuscule*, las a-melódicas *Quatre Mélodies*, y las de texto inglés, casi *jazz* primitivo, *To Nelly* y *The Carterpillar*.

Vamos con más relaciones entre Albéniz y la modernidad francesa. Vamos con Debussy. Se ha transmitido la idea errónea de que Albéniz detestaba a Debussy. Eso lo escribió Collet en su biografía y lo llegó a duplicar el gran musicólogo Adolfo Salazar, muchos años después de morir Albéniz. Cuando llegó a oídos de Rosina, escribió rápidamente a Salazar para desmentir esa idea, y decía que a Albéniz y a Debussy "les unió una cordial amistad y una mutua y sincera admiración". Eso lo refuerza una carta de Coutts de 1902, en que agradece que Debussy haya enviado a Albéniz la partitura del *Pelléas*. Y Deledicque, que habló con Manuel de Falla al respecto, en Argentina, escribió a la familia de Albéniz en 1946 para decirles que, según Falla, Albéniz sentía gran admiración por Debussy y su música.

¿De dónde viene el dato de que Albéniz rechazase a Debussy? Puede que tenga que ver aquel día, muchos años después, cuando Vianna de Motta después de tocar *Iberia* en Berlín tuvo la mala pata de decirle a Albéniz que esas piezas presentaban influencias de Debussy. Albéniz, que odiaba que le dijesen que tenía influencias de Debussy, montó en cólera, y Da Motta tuvo que disculparse. Pero principalmente el rumor viene de que Albéniz encontró "repugnante" que su amigo Debussy abandonase a su mujer, Gabrielle Dupont, para irse con otra, con Emma Bardac, en otoño de 1904. Recordemos que Gabrielle ("Gaby la de los ojos verdes") se pegó un tiro en la sien cuando Debussy la abandonó, con tan buena suerte que falló y el disparo sólo la rozó la cabeza. Pero recordemos que no sólo Albéniz le retiró su amistad a Debussy durante un tiempo por esto. También lo hicieron D'Indy y Dukas.

Por encima de los avatares biográficos, Debussy demostró una fervorosa admiración por *Iberia*, y dijo que no había música mejor que *El Albaicín*.

Pero con quien quizá trabó Albéniz una mayor amistad fue con Gabriel Fauré. Dice Laura que Fauré compartía con él sus sentimientos más

íntimos, cosa que no hacía con nadie de su propia familia. La relación entre Fauré y Albéniz dio lugar a unas cartas del francés, que revela por primera vez Walter Aaron Clark en su libro. Son cartas que sugieren afectos homosexuales a primera vista, pero es fácil comprender que se trata de una broma: "¡Oh bellísimo, carísimo Albéniz, recibe el saludo de un corazón que late y sufre, ay, lejos de tus ojos! ¿Has guardado el olor de mi cabello de ébano? ¿Has guardado la miel de mis labios de fuego? ¿Sientes a veces mi aliento en tu pelo, y mis dedos en tu barba y mi pie en tus callos...?".[42] Con lo de los callos, está claro todo.

## *Iberia*

La aventura teatral de Albéniz, visto lo visto, había terminado prácticamente. Solamente, como nos informa Barulich, empezó una zarzuela en 1902, *La real hembra*, y en 1905 intentaría un drama lírico, *La morena*, que también dejó incompleto. Pero Isaac seguía siendo objeto de la indiferencia española y de la envidia de muchos compositores menores.[43]

Quizá todo esto le condujo a recluirse en el piano, y a hacer algo que sólo él podía hacer: situar lo español en la gran música o convertir lo español en universal.

Así nació *Iberia*, la obra más colosal de la música española y, según Messiaen, casi de toda la historia de la música. *Iberia* tiene la rara cualidad de encantar al público experimentado y al público general. Es música vanguardista y música accesible. Albéniz supo conjugar encanto y vanguardia como muy pocos autores del siglo XX. Quizá esta universalidad de Albéniz se debe, por un lado, a que no abandonaba su sonrisa popular, tanto en melodías como en ritmos y, por otro lado, esas evocaciones sencillas, amables, las expresaba con una gran sofisticación sonora, con técnicas impresionistas, cromáticas, post-románticas.

La complejidad de esta serie (ritmos cruzados, melodías cruzadas, manos cruzadas, ojos cruzados...) es tal, que ni siquiera Albéniz podía tocar estas obras fácilmente, y a menudo hacía trucos, como muchos pianistas actuales. Sin embargo su hija Laura nos cuenta que era así como lo tocaba el pro-

pio Albéniz. Así que es casi una tradición que cada pianista toque las notas que pueda de la partitura, pero que exprese claramente su esencia, es decir, el sentimiento del ritmo y la idea melódica sobre las coloridas texturas.

En cuanto a las fechas, la composición de *Iberia* fatigó sus últimos años de vida, desde 1905 hasta 1909. Dedicó el primer libro a Madame Jeanne Chausson, el segundo a la pianista Blanche Selva (quien estrenó sus cuatro cuadernos en diferentes puntos de Francia, en vida misma del compositor), el tercero a Marguerite Hasselsmans y el cuarto a Madame Lalo. Pero el pianista favorito de Albéniz era Joaquín Malats, a quien llamaba cariñosamente *Quinito*, y a quien dedicó socarronerías como: "Su adorador, a pesar de estar casado con otra!!!!".[44]. Éste tocó las piezas de *Iberia* sueltas en Barcelona y en Madrid. Cuando escuchó a Malats, tocar *Triana*, Albéniz complicó aun más la composición de los dos últimos libros.

Pero hubo otros grandes pianistas: sus discípulos José Tragó y Clara Sansoni, Alfred Cortot y el virtuoso portugués Vianna de Motta.

Es muy interesante saber que se tocaron en vida de Albéniz transcripciones de *Iberia* para trío de bandurria, laúd y guitarra. El trío se llamaba *Trío Iberia* y era de Granada. Sus arreglos gustaron enormemente a Albéniz.

El material, multi-lineal diríamos, de *Iberia*, se presta a su orquestación. No así la hechizante resonancia que brota de la caja del piano. Por esa razón Messiaen aconsejó no orquestarla nunca. Pero Albéniz mismo había intentado orquestar *El Puerto*, aunque no quedó satisfecho con el trabajo. Las orquestaciones que se tocan habitualmente son las del violinista y director Enrique Fernández Arbós. Ravel quiso orquestar alguno de sus números, pero abandonó el intento cuando supo que los derechos de la obra los tenía Arbós. Otros orquestadores posteriores han sido Francisco –Guerrero brillantísimo- y Leo Brower, éste para guitarra y orquesta.

*Iberia* es un caso evidente de la independencia estética de Albéniz. Debussy no hacía desarrollos románticos, y Albéniz aquí sí. Y aun así hay una profunda integridad en las piezas. Queremos decir que no suenan pastiches ni mezcolanzas. El prisma de Albéniz es la clave. La clave mágica.

Otro rasgo: el "quietismo" hechizado de sus espacios lentos, que suelen ser coplas detenidas, es absolutamente único. Y no lo adquirió de los

impresionistas. Pensemos en la sección central de –la mal llamada- *Asturias*, por ejemplo, compuesto mucho antes de su etapa parisina.

*Iberia* es siempre visual y muy poética. Antes de Falla, Albéniz ya está creando un país de sortilegios, de barbaries, de mujeres bellas con ojos como grutas, de tambores de procesión que tienen algo de inexorable, de ecos de saetas, de estrépito de pescadores, de organillos chisporroteantes y desiguales... Sí exhala felicidad, pero a menudo es una felicidad tamizada por texturas de "polvo armónico". En *Iberia* encontramos especialmente evocaciones de formas españolas irreales, crepusculares, inminentes, que nunca se revelan a las claras... Todo ello puebla estos cuadernos.

*Iberia* tuvo muchos admiradores desde el principio, desde el romántico tardío Granados hasta el vanguardista Debussy (ver *Notas al Programa*). Enrique Granados declaró que la música de Albéniz es "concienzuda, graciosa, esbelta; es de un nerviosismo tranquilo; es de una elegancia que sonríe con tristeza y va por gradaciones hasta llegar al imperio dominante y sereno de la maja de Goya. *Iberia* evoca los recuerdos de nuestro siglo de oro".[45]

## Las manos amigables de Albéniz

El niño que había aprendido a leer mirando los carteles de sus conciertos ahora tenía una copiosísima biblioteca y hacía gala de una gran cultura literaria[46] (aunque sus cartas tuviesen faltas de ortografía). Junto con ese creciente humanismo, también se desarrolló su generosidad.

El bondadoso Albéniz, que ya firmaba sus cartas como *Saco*, empleó sus últimos años en ayudar a músicos prometedores. Ayudó a Turina, pagando la edición de su *Quinteto*. También acogió a Manuel de Falla, consiguiéndole una beca de 1000 francos del rey de España. Muchos años antes, en 1891, Albéniz le había proporcionado al adolescente Pau Casals el patrocinio de la reina Cristina. También Granados tuvo siempre una inmensa gratitud hacia Albéniz, entre otras cosas porque éste intercedió ante el editor de Granados para la publicación de sus obras.

Son muchos los nombres de los beneficiados por Albéniz. Hay pintores también, y escultores como Manolo Hugué en 1905. Josep Pla cuenta

que la casa de Albéniz en París (entonces en la calle Franklin) era un centro de acogida y de animación para jóvenes artistas españoles en apuros.

Por supuesto, ofreció conciertos benéficos, por ejemplo aquél en Tiana en favor de los pobres de la localidad en 1906. La generosidad de Isaac Albéniz fue su filosofía vital: "Aprende a ser generoso", aleccionaba al violinista Perelló.

La generosidad, como para Franz Liszt o para Alexander Borodin, era para Albéniz una suerte de clave para el éxito. La generosidad engendra abundancia, y Albéniz lo sabía muy bien.

## La declinación

Mucho había cambiado Albéniz desde aquel niño fantasioso que se inventaba viajes quizá freudianos por los mares. Había soñado que se enfrentaba a las sonatas de Beethoven y al Océano Atlántico mientras unos pasajeros recolectaban dinero para él, al estilo del tierno *Marco* de Edmundo D'Amicis, quizá huyendo de su padre, o buscando un espacio grande, inmortal, que intuía como propio por derecho. El viaje es un arquetipo psíquico muy poderoso. Nunca podremos sentar a Albéniz en un diván, como hizo Freud con Mahler, para inquirir si había algo más profundo que una mentirola promocional en aquellos viajes fantásticos que le refirió a Guerra y Alarcón. Probablemente Albéniz nunca dejó de realizarlos, siempre viajó su alma en un *vapor España*. Cuando contó sus encuentros con Liszt tampoco sabía que llegarían musicólogos desencantando lo legendario 100 años después, como también harían con el *Réquiem* de Mozart o con *El Mesías*, demoliendo los ingredientes sobrenaturales, introduciendo su opaca prosa en el mundo de lo poético. Lo importante es que Albéniz deseaba ser parte de la Gran Tradición más que de la España del refajo y la toquilla.

Volvemos a la pregunta del principio: ¿Qué es lo que indujo a Albéniz a escribir *Iberia*? ¿Por qué su música regresó a España?

Jacinto Torres asocia *Iberia* al exilio y a la muerte próxima: "Albéniz sintió y escribió *Iberia* desde la distancia de su exilio, desde la añoranza de su tierra [...], desde una cálida angustia que se acentuaba trágicamente por

el sufrimiento físico causado por su enfermedad y por la desazón espiritual de su espíritu agnóstico que presentía el final del camino”.[47]

Tal vez fue el desencanto lo que provocó tan genial música. La melancolía en la Historia ha sido una de las fuerzas creativas más poderosas, especialmente la melancolía como anhelo de un mundo que no es el presente. Esa disonancia entre la realidad y el anhelo es la que causa tan increíbles visiones, porque se trata de pintar un país que no existe, o un paisaje que no existe, o un universo que no existe. Así, Albéniz se suma, no sólo a Chopin, sino a Beethoven, Brahms y Bruckner, quienes también pintaban, como dice Carl Dalhaus, “las maravillas del reino lejano”.[48] El arte como esperanza, pues.

Y junto a todo esto es cierto que escribió *Iberia* por otorgar grandeza a esa España fascinante que ya estaba en extinción. Sería una obra de tesis contra la *España Cañí*. Incorporaría a España al candelero musical serio. Quizá Albéniz nunca dejó de ser un patriota, desde aquella juventud cuando incluso había pensado en musicar los *Episodios Nacionales* de Galdós.[49] España hervía en Albéniz, como en otros la Libertad o en otros el Evangelio.

Después de *Iberia* Albéniz fue apagándose rápidamente. Padecía exceso de urea en la sangre, debido a una insuficiencia renal. Su salud empeoró en el verano de 1908 y se fue a Bagnoles de l’Orne a tomar las aguas. Allí quienes le trataban (como su biógrafo Deledicque) decían que era difícil creer que estaba enfermo, “siempre tan feliz, tan animado”. En octubre, su hija Laura recoge en su Diario el sorprendente mal aspecto de su padre.[50]

Así Albéniz entró en sus últimas semanas de vida. El invierno siguiente lo pasaron en la Riviera. Fauré le había escrito para decirle que su sitio era París, que debía estar rodeado de la gente que lo apreciaba.[51] Así que unas pocas semanas de la primavera de 1909 las pasaron en París, donde su casa se veía visitada por decenas de amigos y admiradores. El principal era Paul Dukas, que llegaba a la casa todos los días, religiosamente.

Pero no mejoraba: el corazón seguía deteriorándose, aunque él lo ocultaba y seguía diciendo bromas. Se trasladaron al sur, al País Vasco Francés, al pueblo de Cambo-les-Bains. La uremia atormentaba a Isaac, y pidieron que viniera de Madrid su sobrino, el médico Víctor Ruiz Albéniz (el abuelo de Ruiz Gallardón). Éste llegó y levantó un poco el ánimo de Isaac. Víctor inició un tratamiento que consistía en no decir nada desagradable a

Albéniz, en permitirle todo excepto fumar y comer cosas contraindicadas. El caso es que la salud de Albéniz mejoró y dijo: "Tengo otra vez ganas de vivir".

Su sobrino Víctor también entretenía a su tío tocando al violín. En un momento le cantó un garrotín, y Albéniz se levantó al piano para improvisar. Pero aquellos dedos que habían embelesado a Europa ahora estaban hinchados y mórbidos. Isaac sólo pulsó un par de acordes torpes, los últimos que tañería en este mundo, sobrecogiendo a los suyos.

Lo visitó Pau Casals, su deudor, junto con sus compañeros de trío, Cortot y Thibaud. Y lo visitó Enrique Granados, que lo consideraba su hermano mayor y no pudo contener su emoción al verlo. Enrique entretuvo al magnánimo enfermo tocando sus *Goyescas* y enlazándolas con *Mallorca*, que arrancó las lágrimas de los asistentes. Y después leyó aquella carta de Debussy sobre la *Cruz de la Legión de Honor* francesa para Isaac.

Un rato después, en privado, cuando el sobrino Víctor le contó a Granados que Albéniz ya estaba en su lecho de muerte, Granados rompió en sollozos y dijo: "¡Su obra está apenas iniciada! Es ahora, con las *Iberias*, cuando Isaac se ha encontrado a sí mismo". Pensemos que Albéniz tenía sólo 48 años. (Meses más tarde, este buen amigo, por encargo de Rosina, completaría la obra *Azulejos* de Albéniz.)

La visita de Enrique Granados pudo levantar el ánimo de Isaac, pero también esa emoción produjo una recaída de su nefritis. Los dolores los aliviaba Víctor con morfina, y Albéniz demandaba más y más. Víctor le negó una dosis una vez y Albéniz entró en un delirio en el que acusó a su sobrino de asesino. De hecho una última inyección de morfina fue la que le causó una arritmia que sería el principio del fin. Fue el 18 de mayo de 1909 por la mañana. Albéniz entró en un estado semi-inconsciente. Pero pidió que viniese su hijo Alfonso, para reconciliarse con él tras una difícil relación. Se le envió un telegrama, pero no llegaría a tiempo. Al mediodía Albéniz entraba en coma. A las 3 de la tarde despertó levemente y pidió a Rosina que le diera un masaje en las manos. Unas horas más tarde su hija Laura entró con una rosa roja del jardín, que había empezado a florecer. Albéniz la admiró un rato, lánguidamente, antes de cerrar los ojos por última vez, exactamente a las 8 de la tarde del 18 de mayo de 1909.

Granados se ocupó de organizar las honras fúnebres, con la familia. Nellie Coutts escribió una conmovedora carta a los hijos de Albéniz, encabezada con "Queridos míos", en que decía: "No hace falta que os diga lo que vuestro querido padre significaba para mí. Era tan noble y bueno, tenía una palabra amable para todo el mundo. Nunca he conocido una naturaleza como la suya. Cómo lo echaré de menos: era la luz de mi vida"...[52]

## El duende

Así se extinguió el gran Isaac Albéniz. Ese mismo año Schoenberg escribía su *Cuarteto en Fa sostenido menor*, en cuyo segundo movimiento hacía una parodia de la canción "Ach, du lieber Augustin" (cuyo texto dice: "Oh querido Agustín, todo se ha terminado"), inaugurando así el Atonalismo, la súper-modernidad, que pretendía llevar a cabo una evolución histórica necesaria y colosal.

Albéniz se perdió esta "evolución". El Atonalismo consiguió que el público medio se desconectase del todo de la gran música y que la gente huyera hacia el *ragtime*, el *jazz* y luego el *pop-rock* y cosas peores. Faltó Albéniz en los años 40 para decirles a los de Darnstadt que se podía ser moderno y atractivo a la vez. Albéniz es quizá el último gran vanguardista encantador (puesto que Falla y Turina ya no resultaban tan vanguardistas en sus respectivos años), y los compositores actuales podrían tomarlo como modelo en esto de encantar, de seducir, fuesen de la tendencia que fuesen.

En fin, el año en que murió Albéniz, Schoenberg inició *aquello*, pero La Niña de los Peines grabó fonográficamente por primera vez una bulería.

No podríamos completar la semblanza de Albéniz sin trazar sus relaciones con el flamenco. Lo que lo diferencia de gente como Sarasate, Llobet, Tárrega y, por supuesto, Granados, es –además de su modernismo parisino- su osadía con el flamenco, que llegó a incorporar sin vestirlo de chaqué o de rosa, como hacían estos otros. Esta profunda vivencia del flamenco es la que también lo diferencia de todos los franceses que aspiraron a hacer música española (Debussy, Ravel, Lalo, Chabrier...).

Muchos musicólogos han relacionado a Albéniz con bulerías, peteneras o soleares sin tener gran formación (empezando ya por Collet). Pero a

este respecto tenemos que señalar los trabajos de la catedrática de Flamenco y titulada en Composición Lola Fernández Marín como saludable aportación a este debate. En un artículo que apareció en *Música y Educación* ya señalaba los aires flamencos y pre-flamencos presentes en *Iberia* y en piezas menores.[53] Su investigación ha continuado hasta recopilar y armonizar todas las formulaciones anteriores, descifrando las bienintencionadas inexactitudes en que a veces se ha incurrido.[54] (Para los aires flamencos presentes en *Iberia*, ver *Notas al programa*).

Lo que queda patente es la consanguineidad con el flamenco de aquel nómada gerundense fascinado por Granada y por las malagueñas de su coetáneo el cantaor Juan Breva.

Nadie podría haber dictado el colofón a la vida de Isaac Albéniz mejor que el *teorizador* del duende, Federico garcía Lorca. Éste es su *Epitafio a Isaac Albéniz* en forma de soneto, y escrito en 1935, pocos meses antes del asesinato del poeta:

*Esta piedra que vemos levantada*
*sobre hierbas de muerte y barro oscuro*
*guarda lira de sombra, sol maduro,*
*urna de canto sola y derramada.*

*Desde la sal de Cádiz a Granada,*
*que erige en agua su perpetuo muro,*
*en caballo andaluz de acento duro*
*tu sombra gime por la luz dorada.*

*¡Oh dulce muerto de pequeña mano!*
*¡Oh música y bondad entretejida!*
*¡Oh pupila de azor, corazón sano!*

*Duerme cielo sin fin, nieve tendida.*
*Sueña invierno de lumbre, gris verano.*
*¡Duerme en olvido de tu vieja vida!*

## Notas

[1] Walter Aaron CLARK, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Turner. Madrid 2002. Pág. 293

[2] Sobre el quijotismo en Albéniz, Jacinto Torres saca a la luz una obsesión que tuvo Albéniz de musicar escenas del Quijote cervantino, obsesión que nunca cristalizó, en parte por su enfermedad última y su muerte prematura. De hecho, el libretista Henri Cain estuvo detrás de él para una ópera que finalmente llevó a cabo Massenet. Ver Jacinto TORRES, "La jamás imaginada *Aventura de los molinos*, de Isaac Albéniz", en Begoña LOLO, *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, 2007. Centro de Estudios Cervantinos, pp. 345-361.

[3] Jean AUBRY, "Isaac Albeniz", *The Musical Times* 1917, 1 de diciembre. Págs. 535, 536.

[4] Clark 2002: pág. 41.

[5] Clark 2002: pág. 40.

[6] Clark 2002: pág. 42.

[7] Henri COLLET, *Albéniz y Granados*. Buenos Aires: Tor, 1948, pp. 12-13.

[8] Todavía Frances Barulich, en el *New Grove*, da por cierto el episodio parisino.

[9] Antonio GUERRA Y ALARCÓN, *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.

[10] Isaac ALBÉNIZ, *Impresiones y Diarios de Viaje*. Ministerio de Cultura, SECC. Madrid, 2009: pág. 18.

[11] ALBÉNIZ, 2009: págs. 25-26.

[12] Edgar ISTEL, "Isaac Albeniz", en *The Musical Quarterly* . Oxford University Press. p. 122

[13] CLARK, 2002: pp. 61-62.

[14] ALBÉNIZ 2009: pp. 13 y 28, respectivamente.

[15] *El País*, 28 de febrero de 2002.

[16] Andrés RUIZ TARAZONA, *Isaac Albéniz. El color de la Música*. Ministerio de Cultura, SECC. Madrid, 2009: p. 23.

[17] CLARK 2002: p. 71

[18] Felipe PEDRELL, "Albéniz, el hombre, el artista, la obra", en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos.* París, Ollendorf, 1910: p. 377.

[19] *La Correspondencia Musical*, 28 de enero de 1886.

[20] Tomás BRETÓN, *Diario 1881-1888*. Ed. Jacinto Torres. Madrid, Acento Editorial, 1994 II: p. 483.

[21] Jacinto TORRES, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz.* Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

[22] CLARK 2002: p. 292.

[23] Walter Aaron CLARK, "Isaac Albeniz's Faustian Pact: A Study in Patronage". *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Invierno, 1992), pp. 465-487.

[24] Gabriel LAPLANE, *Albéniz, sa vie, son ouvre*. Ginebra, Éditions du Milieu du Monde, 1956: p. 104.

[25] CLARK 2002: p. 282 y siguientes.

[26] CLARK 2002: p. 134.

[27] *Heraldo de Madrid*, 26 de agosto de 1894. Luis Bonafoux escribía sobre Albéniz, entonces ya vecino de París. Citado en CLARK 2002: p. 34.

[28] CLARK 2002: p. 155.

[29] Ángel VALBUENA y PRAT, *Historia de la Literatura Española*. Tomo V. Gustavo Gili, Barcelona 1983: p. 21.

[30] Juan VALERA, *Pepita Jiménez*, Prólogo a la edición de 1888. Espasa, Madrid 1998: p.214.

[31] VALBUENA, 1983: p. 20.

[32] CLARK 2002: pp. 188-189.

[33] Herman KLEIN, "Albeniz's Opera 'Pepita Jiménez'". *The Musical Times*, 1918: I (marzo). Pág. 117.

[34] ALBÉNIZ 2009: p. 58.

[35] Jacinto TORRES, "La jamás imaginada *Aventura de los molinos*, de Isaac Albéniz", en Begoña LOLO, *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, 2007. Centro de Estudios Cervantinos, pp. 347-348.

[36] CLARK 2002: p. 218.

[37] CLARK 2002: p. 218.

[38] Isaac ALBÉNIZ, Carta a Clementina, 28 de agosto de 1893, facsímil suelto, en Jacinto TORRES, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Imprenta artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2009.

[39] Facsímil suelto del 19 de marzo de 1903, en TORRES, 2009.

[40] CLARK 2002: p. 230.

[41] CLARK 2002: p.191.

[42] CLARK 2002: p. 226.

[43] BARULICH, *New Grove*, entrada "Albéniz, Isaac".

[44] Facsímil de *Lavapiés*, en TORRES, 2009.

[45] CLARK 2002: p. 293.

[46] Rafael MORAGAS, "Hoy hace 29 años falleció el glorioso compositor Isaac Albéniz", en *El Día Gráfico* (Barcelona), 21 de mayo de 1938, p. 6.

[47] Jacinto TORRES, *"Iberia", de Isaac Albéniz, a través de sus manuscritos*. Madrid, EMEC-EDEMS, 1998: facsímile, IX.

[48] Carl DALHAUS, *La idea de la música absoluta.* Idea Música, Barcelona, 1999: p. 46.

[49] Tomás BRETÓN, *Diario 1881-1888*. Jacinto Torres Mulas (ed.). Madrid: Acento Editorial, 1994. Entrada del 7 de enero de 1886.

[50] Jacinto TORRES, "La jamás imaginada *Aventura de los molinos*, de Isaac Albéniz", en Begoña LOLO, *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, 2007. Centro de Estudios Cervantinos, pp. 345-361.

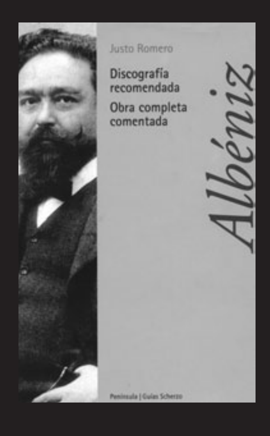
[51] FAURE, Gabriel. Carta del 23 de junio de 1908. *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. París

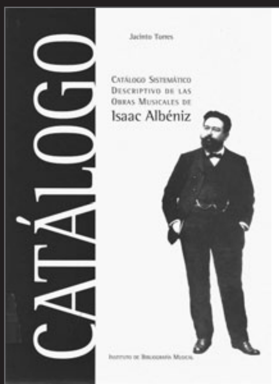
[52] Estas últimas horas de Albéniz están magníficamente descritas por CLARK 2002: p. 291 y ss.

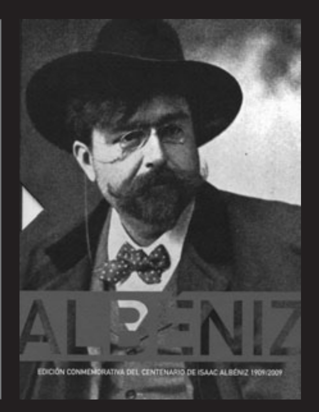
[53] Lola FERNÁNDEZ MARÍN, "El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz". *Música y Educación* nº 65. Madrid, marzo de 2006.

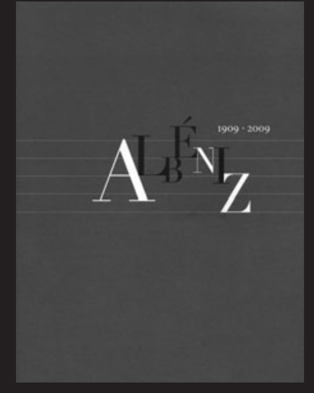
[54] Lola FERNÁNDEZ MARÍN, "Estructuras musicales de la música preflamenca y flamenca en *Iberia* de Isaac Albéniz". Trabajo para el DEA de la Universidad Complutense de Madrid, 2009 (en preparación).

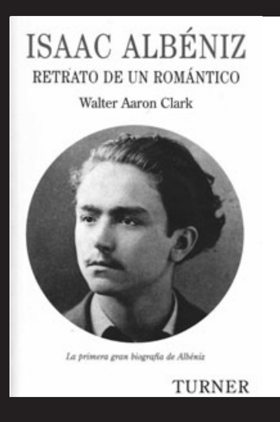



Justo Romero
Discografía recomendada
Obra completa comentada
Albéniz
Península | Guías Scherzo


CATÁLOGO
Jacinto Torres
Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de
Isaac Albéniz
Instituto de Bibliografía Musical


ALBÉNIZ
EDICIÓN CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE ISAAC ALBÉNIZ 1909/2009


1909 - 2009
ALBÉNIZ


ISAAC ALBÉNIZ
RETRATO DE UN ROMÁNTICO
Walter Aaron Clark
La primera gran biografía de Albéniz
TURNER

## Bibliografía comentada. Una selección

**Isaac Albéniz, *Impresiones y Diarios de Viaje*. Ministerio de Cultura, SECC. Madrid, 2009.** Última reedición de algunos escritos de Albéniz. Lo único objetable es que podrían haberse añadido más notas escritas por él en multitud de cuadernos y álbumes. Recoge la improbable estrevista con Liszt. La edición es muy bonita. Viene en trilogía con el libro de Tarazona y el de Saura sobre su película. También contiene el DVD de *Iberia* de Saura y de *Isaac Albéniz, el color de la música* de López-Linares.

**Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Turner en 2002** (original inglés de 1999): Es la biografía más completa, más seria, más actual, con cientos de documentos estudiados y referenciados. La obra tiene la pega de que casi cualquier cosa que uno quiera decir de Albéniz (a excepción de Jacinto Torres) ya la ha dicho Clark. E incluso cualquier intuición o interpretación de los hechos que a uno se le ocurre, ya la ha tenido Clark también. Pero, aparte de esta pequeña pega de la omnisciencia, el libro es fabuloso, muy literario (cualidad en la que suelen fallar los musicólogos) y muy grato, quizá también gracias a la traducción de Paul Silles.

**Jacinto Torres, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz.* Instituto de Bibliografía Musical,** 2001. Como muy bien reconoce Clark, la fuente primigenia de casi todos los investigadores es Jacinto Torres. De ahí han bebido todos, y algunos maleducados *de morro*. Torres es quien encamina a Clark hacia ciertos documentos o lugares clave, quien indica a José de Eusebio en qué anaquel están las polvorientas páginas operísticas de Albéniz, y quien sistematiza su catálogo, este monumental trabajo de 521 páginas. Un catálogo no meramente descriptivista –que es el pecado de la musicología española- sino también interpretativo, opinante, con la solidez de quien conoce el percal mejor que nadie. Antes de esto, decenas de artículos especializados muy rigurosos, muy sobrios, lo enarbolaron como la principal autoridad de Albéniz en el mundo.

**Jacinto Torres, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Imprenta artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2009.** Libro con facsímiles de cartas y diarios –precioso- de Bretón, Arbós, familiares de Albéniz, etc., amén de actas de conservatorio, contratos, partituras, fotos y caricaturas inéditas, carteles, nombramientos... Atención a las expresiones familiares del Albéniz hogareño, y a su caligrafía y ortografía. Torres ofrece la cronología más detallada de los importantes años que Albéniz pasó en Madrid. En sus páginas Torres se dirige a esos musicógrafos de morro que hemos mencionado, y les imputa eso de plagiar sin citar (página 101), con tono vindicativo Aquí curiosamente, de manera enfática, Torres se dirige a esos musicógrafos *de morro* que hemos mencionado, y les imputa eso de plagiar sin citar (página 101), con su tono vindicativo. *Gente descomunal y soberbia*, diríamos. Así que líbreme el cielo de caer en lo propio (en lo impropio).

**Jacinto Torres, *La pasión cervantina de Isaac Albéniz*. Madrid: Real Academia de Doctores de España, 2005.** Éste es el Discurso –memorable- pronunciado por el ya Excmo. Sr. Dr. D. Jacinto Torres Mulas en el acto de su toma de posesión como Académico de Número de la Real Academia de Doctores en octubre de 2005. Ofrece minuciosos datos (e ideas) absolutamente inéditos hasta entonces sobre la relación Albéniz-Cervantes.

**Andrés Ruiz Tarazona, *Isaac Albéniz. El color de la Música*. Ministerio de Cultura, SECC. Madrid, 2009.** Buena recopilación de datos y sentires, aunque no cita muchas fuentes. Es experto en la “geografía madrileña” de Albéniz.

**Antonio Guerra y Alarcón, *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*.** Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990. La reedición del libro promocional de 1886, y fuente de casi todas las patrañas posteriores. Interesantísimo. No se encuentra salvo en bibliotecas.

**Henri Collet, *Albéniz y Granados*. Tor-SRL, Buenos Aires, 1948.** La bienintencionada e inexacta biografía de Collet, de la que su hija Laura despotricó bastante. Collet se arriesga a la terminología flamenca sin precisión,

y da otros quebraderos a los estudiosos. Pero el tono es muy fervoroso, y vale como testimonio representativo de toda una generación.

**Antonio Iglesias, *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Alpuerto, Madrid, 1987.** Un clásico.

**Lola Fernández Marín**, **"El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz". *Música y Educación* nº 65. Madrid, marzo de 2006.** Estupenda y rigurosa síntesis sobre el flamenco en Albéniz.

**Justo Romero: *Isaac Albéniz: discografía recomendada y obra completa comentada*. Península, 2002.** Muy exhaustiva la información sobre las grabaciones. No tanto los datos sobre las obras.

**Selección discográfica**

Obras para piano

***Sonatas***. La mejor versión tal vez sea la de Albert Guinovart (Harmonia Mundi France 1994).

***Hojas de Álbum, España, Suite Española, etc.*** Hay grabación de Cubiles (RNE), pero también de Larrocha, con unas espléndidas *Cuba* y *Asturias/Leyenda* (EMI).

***Estudios.*** Casi lisztianos, los tiene Ruiz Pipó muy bien grabados (Koch Schwann).

***Azulejos***, por la insuperada Alicia de Larrocha (Hispavox 1989).

***Pequeñas piezas.*** Las tiene todas grabadas Miguel Baselga (BIS).

***Improvisaciones* de Albéniz. Disco: *The catalan piano tradition* (Vai Audio 1992).** Son grabaciones originales que Albéniz efectuó en un cilindro de cera en 1903. También se encuentran en *Youtube*.

***Iberia*.** Las versiones clásicas son las de Rosa Sabater (RCA), Alicia de Larrocha (EMI 1992), Esteban Sánchez (Ensayo 1968-69), Rafael Orozco (Audivis Valois), Guillermo González (Naxos 1999). Más modernas: Rosa Torres-Pardo (Glossa 2007), Luis Fernando Pérez (Verso 2007), Ángel Huidobro (Several Records, no hay que perderse el cuadernillo de Daniel Vega).

TRANSCRIPCIONES ARTÍSTICAS

***Iberia*. Banda sonora del Film de Carlos Saura (Deutsche Gramophon 2005).** Tiene versiones originales y versiones asombrosas como *Asturias* para violonchelo solo, *Rondeña* para cuarteto con piano, *Castilla* para trío de cuerda con Ara Malikian, *Corpus Christi en Sevilla* adaptado para banda sinfónica, *Aragón* para rondalla, el *Zortzico* para txistu y tamboril, tonadas flamencas aplicadas, etc. Los arreglos son de un muy solvente e inspirado Roque Baños, multigalardonado músico de películas.

**Para orquesta:** Las clásicas orquestaciones de *Iberia* son las de su amigo y compañero Enrique Fernández Arbós (luego completadas por Surinach), y hasta se conserva una grabación suya dirigiéndolas con la antigua Sinfónica de Madrid en 1928 (Verso 2004). De las grabaciones modernas de Albéniz/Arbós podríamos preferir la de López Cobos dirigiendo la *Cincinnati Symphony Orchestra* (Telarc 1997). Otra visión muy diferente, desde muy lírica a muy punzante, es la de Leo Brower para guitarra y orquesta, en las manos de John Williams y la Sinfónica de Londres (Sony). La orquestación de *Iberia* de Francisco Guerrero, luminosa y penumbrosa, a veces espectral, a veces impresionista, es todo un tratado de instrumentación (Glossa Music 2007). Hay otra orquestación interesantísima, de carácter camerístico casi, de Jesús Rueda que se ha grabado con la Orquesta de Cadaqués (Tritó 2008).

***Tango***: Es quizá el *encore* o propina preferida del repertorio albeniciano. Hay una versión de Fritz Kreisler de 1928 (RCA Victor Gold Seal 1995); de Jacques Thibaud en 1933 (Pearl GMM 1990); del *Ensemble de Cuivres Guy Touvron*, es decir, grupo de metales, muy polifónico, muy bueno (Denon 1983); del acordeonista Javier López Jasó (Zeta Soluciones Audiovisuales 2002);

un arreglo orquestal muy "arrojado" de Carles Guinovart en el disco *Infamia* (Decca 2000)...

**Para Guitarra(s):** John Williams, por supuesto, toca magníficamente *Torre Bermeja, Cádiz, Córdoba* y todas ésas (Sony 1980). Para *Iberia* con guitarra y orquesta, ver "Para orquesta" unos párrafos más arriba. El ya clásico Biteti toca las piezas "amables" de Albéniz con unas de Falla (EMI 1992). Las *Seis Hojas de Álbum* las tiene Catherine Liolios (Harmonia Mundi 1999) junto con Torroba y Mompou. Hay un magnífico trío de guitarras clásicas, el Trío Campanella, que ha grabado piezas de *Iberia* muy fielmente (Naxos 2003). Y hay un cuarteto de guitarras que ha hecho lo mismo, quizá no tan flexibles como los anteriores, el Bazilian Guitar Quartet (Delos 2006). Está *Sevilla,* por la Orquesta de Laúdes "Roberto Grandío" (RTVE Música).

***El Carrilló del Palau de la Generalitat.*** En este disco se toca asombrosamente *El puerto* con las campanas de la *Generalitat* (Audiovisuals de Sarriá 1993).

ALBÉNIZ AFLAMENCADO

***Antonio, Música de España.*** Disco interesantísimo de Antonio el Bailarín, con taconeos y palillos sobre piezas sacadas de *Iberia, Suite Española, Recuerdos de Viaje*, etc. a dos pianos por Ángel Curras y Ángel Egaña (Columbia 1972).

***Iberia***. A tres guitarras: extraordinario el toque de Paco de Lucía, José María Bandera y Juan Manuel Cañizares, que interpretan *Triana, El Albaicín* y *El Puerto* conservando toda su densidad y aspereza (Phillips 1991).

CANCIONES

***Albéniz en París y su entorno de la Schola Cantorum***. Canciones "francesas" de Albéniz y de sus amigos: Fauré, D'Indy, Dukas, Lalo, Chausson... Espléndidamente interpretadas por Mercedes Diaz Chópite y Jorge Robaina. Atención a la interesantísima "Chanson de Barberine", a las bellísimas (por

arcaicas y legendarias) “La chenille” y “Crépuscule”, y a lo último que compuso: las a-melódicas *Quatre Mélodies* (Tañidos 2005).

***Albéniz Songs.*** Suenan casi a *jazz* primitivo, pero son de él, sobre textos de Coutts, Musset, etc. Las interpretan de manera lúdica y muy atractiva Marina Pardo (mezzo) y Rosa Torres-Pardo (piano y también voz, casi tabernaria). Encantadoras las canciones “To Nelly” y “The Carterpillar”.

***Montserrat Caballé: Canciones Españolas Vol. 2***. Tiene dos *Rimas* de Bécquer con música de Albéniz, no muy memorable (RCA Columbia, 1987).

Óperas, zarzuelas

***Pepita Jiménez.*** Versión grande de José de Eusebio que supera las incongruencias de las anteriores. Dirige la Orquesta y Coro y Coro de Niños de la Comunidad de Madrid. Intervienen Plácido Domingo, Carol Vaness, Jane Henschel, Enrique Baquerizo, etc. Hay un preludio que quizá contiene todo ese vitalismo que se va a desarrollar; la romanza de Pepita, que sugiere soleares y seguiriya en el corte 4; el tema de Antoñona en *fugato* en el corte 3; el llamado “tema de Pepita” en el corte 7; un encantador villancico para coro de niños en el corte 8; un intermedio con “hechizo” en el corte 13; la última y ambigua escena... (Deutsche Gramophon 2003).

***Henry Clifford.*** Gran producción excelentemente urdida por José de Eusebio, quien dirige la Orquesta Sinfónica de Madrid con su Coro, la Escolanía del Valle de los Caídos, y a cantantes como Alessandra Marc, Jane Henschel, Aquiles Machado, Carlos Álvarez, etc. Tiene un memorable y hondo Preludio, el coro de niños del corte 2, el grito “¡Cuidado! ¡Es una bruja!” del corte 7-8, una encantadora danza de las hadas en el corte 19, el dúo de amor en el corte 3 del disco 2º, etc. (Decca 2003).

***Merlin***. La mejor ópera española quizá de la Historia. José de Eusebio dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Madrid, el Coro Nacional de España, el Coro Alfonso X El Sabio y el Coro de la Comunidad de Madrid. Cantantes: Carlos Álvarez, Jane Henschel, Ana María Martínez, Plácido Domingo...

Atención al impresionante Preludio, a los coros gregorianos, al precioso intermedio del corte 5, al grandioso coro ("Aequalis Aeterno Patri") del corte 22, a los sones heroicos que cierran el Primer Acto, a Plácido/Merlín cantando "Peace, peace" en el corte 30, al Preludio del Tercer Acto, ¡atención a la danza española de Nivian y sus sarracenas! (corte 8 del 2º disco), a la hechizada desaparición de los gnomos y las doncellas en el crepúsculo a mitad del Tercer Acto... En fin, música grande y épica por donde se mire. Que aprenda Howard Shore.

PIEZAS ORQUESTALES Y CORALES

El rarísimo ***Salmo VI del Oficio de Difuntos*** está por el Coro Cervantes, dirigido por Fernández Aransay en el disco *O Crux* (Guild Music 2002).

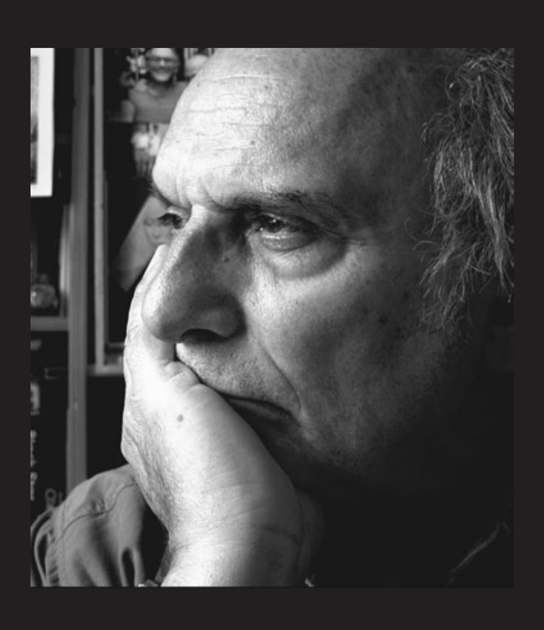
***Catalonia***, por la Orquesta de RTVE dirigida por Markevitch (Philips 1992); mejor grabada, por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México dirigida por Enrique Bátiz (ASV 1990).

***Concierto para Piano y Orquesta***. El único concierto romántico español mencionable. Lo tiene grabado Enrique Guzmán con la Orquesta de Valencia dirigida por Galdulf (Koch Schwann).

## Podcasts de Radio Clásica

Todavía se pueden descargar los programas "Invierno de Lumbre" (serie del Centenario de la muerte de Albéniz) y algún programa más:

http://www.rtve.es/podcast/radio-clasica/invierno-de-lumbre/
www.rtve.es/mediateca/audios/20090518/albeniz-100-anos-para-tres-18-05-09/507706.shtml
http://www.rtve.es/mediateca/audios/20090518/albeniz-100-anos-musica-sobre-marcha-18-05-09/507705.shtml



1

**Proyección**

CARLOS SAURA

*Iberia*



**Ficha técnica**

España, Francia – 2005

Título original: Iberia

Dirección: Carlos Saura

Productor: Álvaro Longoria

Productora: Morena Films S. L.

Guionista: Carlos Saura

**Ficha artística**

Sara Baras

Antonio Canales

Manolo Sanlucar

Aída Gómez

Enrique Morente

Estrella Morente

Rosa Torres Pardo

José Antonio

Chano Domínguez

Jorge Pardo

Gerardo Núñez

Patrick de Bana

Miguel Ángel Berna

Marta Carrasco

María Fernández

José Antonio Rodríguez

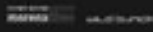
carlos saura

# iberia



SARA BARAS ANTONIO CANALES AÍDA GÓMEZ MANOLO SANLÚCAR
ENRIQUE MORENTE ESTRELLA MORENTE CHANO DOMÍNGUEZ ROSA TORRES-PARDO
JOSÉ ANTONIO JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ JORGE PARDO GERARDO NÚÑEZ
PATRICK DE BANA MIGUEL ÁNGEL BERNA MARTA CARRASCO MARÍA FERNÁNDEZ

Festival de Toronto
Seminci de Valladolid
Festival de Rio de Janeiro
Festival de Miami















2

## Concierto de cámara

Orquesta Modus Novus
Natalie Pinot, *recitadora*
José de Eusebio, *dirección*






**I**

CLAUDE DEBUSSY

*Prélude à l'après-midi d'un faune*

**II**

ISAAC ALBÉNIZ

*Poèmes d'amour*

I. La jeunesse d'Éve

II. Adam et Éve

III.Booz et Ruth

IV. Endymion et Diane

V. Catulle et Lesbie

VI. Judith et Holopherne

VII. Daphnis et Chloe

VIII. David et Besabée

IX. Antoine et Cléopatre

XI. Vénus et Adonis

XII. Christ et Madeleine

XIII. Dante et Béatrix

XIV. Manon Lescaut et Des Grieux

XV. Apothéose de l'Amour

## Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Con esta obra se inaugura oficialmente el Impresionismo musical. Pero a Debussy no le gustaba que le llamasen *impresionista* sino *simbolista*. Y en realidad ésta es una obra muy simbolista.

El título es de un poema de Mallarmé, un colorista y delicadísimo anhelo de un fauno que desea unas ninfas ("¡Estas ninfas quisiera perpetuarlas!"). Ese deseo evoca las evanescencias propias de un cuadro simbolista: el "ligero encarnado", el "espeso letargo", la "rama tenue" de la foresta, la "matinal frescura", la "flauta al otero rociado de acordes", el "oro de los sotos lejanos", "al preludio lento donde nacen las flautas / vuelo de cisnes ¡no! de náyades, se escapa / o se hunde"...

Debussy es revolucionario porque acaba con el nervio clásico-romántico, es decir, con la tensión narrativa de toda la música anterior. Por el contrario, abundan los *perfumes* inmóviles y los colores que sugieren pero que no completan. El deseo del fauno ("Me levantaré ¡lirios! al naciente fervor", "Yo te adoro, enfado de vírgenes, delicia feroz") lo refleja Debussy con aceleraciones sutiles de la orquesta, con ecos de suspiros y con una *siringa* o flauta de Pan simbolizada en tres flautas modernas, en oboes y en clarinetes. Los diseños de sus melodías -tan indefinidas- son como guirnaldas o notitas enlazadas simulando la decoración vegetal del *Art Decó*. Debussy quita trompetas y trombones y pone dos arpas, buscando esa atmósfera etérea propia del simbolismo. Al público acostumbrado a Brahms esa música le parecía inerte.

En esa fecha Debussy tenía 34 años y era un *bon vivant* que amaba los ambientes nocturnos y los cafés parisinos, y gustaba de los pasteles caros y los trajes caros sin tener casi dinero. Se distanciaba cada vez más de sus padres y acababa de romper con su adorada cantante Thérèse Roger. El *Preludio* se estrenó el 22 de diciembre de 1894 en París, y allí estuvo aplaudiendo Isaac Albéniz.

La pieza tiene seis partes: 1) el anuncio del tenue deseo, expresado por la melodía "arborizante" de la flauta sola y sus derivaciones, 2) el motivo del oboe, hacia una atmósfera de mayor deseo, 3) clarinete, oboe y cuerda traen un nuevo motivo muy lírico, muy emocionante, 4) vuelta al primer tema modificado y alargado, 5) se reexpone el primer tema tal cual, 6) coda final.

## Isaac Albéniz: *Poèmes d'amour*

Es música para ser tocada con unos poemas simbolistas de Armand Silvestre que debían representarse como "cuadros vivientes". Albéniz lo compuso en 1892 por encargo del *Lyric Theatre* de Londres. Clark la desdeña (sin haberla escuchado), pero se trata de música de gran refinamiento, producida en aquel espíritu de lontananza simbolista de los ambientes intelectuales ingleses que miraban hacia París. Es posible que Arbós colaborase en la sutil instrumentación, que recurre a los *ostinatos* y las notas pedal para difundir atmósferas sonoras.
La obra, como tantas otras, la desempolvó José de Eusebio y la ofreció, con la actriz Mercè Arànega, en Camprodón el 19 de agosto de 2005, en el XX Festival de Música Isaac Albéniz.

POÈMES D'AMOUR

## I. La jeunesse d'Ève

C'est au printemps de l'an fatal à notre race,
Dans les jardins sacrés à nos fils interdits,
Sous le grand ciel profond des lointains paradis
Qui, de nos pas mortels, ont oublié la trace.

Le pommier symbolique, où pendra notre sort
Et le secret amer de l'avenir morose,
N'est qu'un arbre charmant, fleuri de neige rose,
Et d'où, comme d'un nid, un vol d'abeilles sort.

Et celle qui sera la douloureuse mère
Des fils impurs d'Adam par ce monde jetés,
Est encor, sous l'éveil de ses jeunes beautés,
La vierge au front nimbé d'or pâle et de chimère.

Sur un rideau mouvant d'azur aux sombres plis,
Et dans la houle d'or de l'herbe ensoleillée,
Par l'hosanna vivant des oiseaux réveillée,
Elle s'avance, blanche et droite comme un lis.

La libellule autour de son épaule rôde ;
Le papillon voudrait sa gorge pour prison.
Aux blancheurs de sa peau, le reflet du gazon
Fait courir, en frissons, des vapeurs d'émeraude.

Comme dans un profond et doux recueillement,
Autour d'elle, l'air pur, le ciel, tout s'extasie.
Elle est l'immense espoir ; elle est la poésie,
Celle qui deviendra notre éternel tourment.

Elle porte, en ses flancs, l'orgueil de la Nature,
À son front, la Beauté que rien ne peut ternir ;
Et, sous ses beaux pieds nus, les âges à venir
De l'herbe et de nos cœurs inclinent la torture.

Accourez sur ses pas, charmes doux et pervers
Qui font nos corps lassés et nos âmes fidèles !

## POEMAS DE AMOR

### I. La juventud de Eva

Estamos en la primavera del año fatal para nuestra raza,
en los jardines sagrados prohibidos a nuestras hijos,
bajo el gran cielo profundo de los paraísos lejanos
que de nuestros pasos mortales olvidaron la huella.

El manzano simbólico, del que dependerá nuestra suerte,
así como el secreta amargo del triste futuro,
no es más que un árbol delicioso, florido de nieve rosa
y del que, como de un nido, sale un vuelo de abejas.

Y aquella que será la madre dolorosa
de los hijos impuros de Adán, dispersos por este mundo,
es todavía, al despertarse su belleza joven,
la virgen de frente de oro pálido y de quimera.

Sobre una cortina que mueve el aire en pliegues sombríos
y en el oleaje dorado de la hierba soleada,
por el hosanna vivaz de los pájaros despertada,
ella avanza, blanca y enhiesta como un lirio.

La libélula se pasea por sus hombros,
la mariposa quisiera su cuello por prisión,
en la blancura de su piel, el reflejo del césped
hace correr, con escalofríos, unos vapores de esmeralda.

Como en un profundo y dulce despertar,
a su alrededor, el aire puro, el cielo, toda se extasía.
Ella es la esperanza inmensa, ella es la poesía,
aquella que se convertirá en nuestro tormento eterno.

En sus costados lleva el orgullo de la Naturaleza,
en su frente la Belleza que nada puede deslucir;
y, bajo sus bellos pies desnudos, las edades futuras
vencen el ansia de la hierba y de nuestros corazones.

¡Seguid de prisa sus pasos, encantos dulces y perversos,
que hacen lasos nuestros cuerpos y, fieles, nuestras almas!

Cygnes blancs du désir, venez à tire-d'aile
Mêler votre âme au souffle errant des rameaux verts.

Hâte, pommier fatal, les ferveurs de ta sève,
Sœur du farouche sang dont nos cœurs sont brûlés,
Ouvre, en lèvres de fleurs, tes boutons étoilés,
Tout prêts à se briser sous la main blanche d'Ève !

Car les temps sont venus, par le destin prédits,
Que tout, ici-bas, vive et meure par la femme
Et, menaçant l'amour de son glaive de flamme,
L'Ange déjà se dresse au seuil du Paradis !

### II. Adam et Ève

Sur le seuil de l'Eden près d'oublier ses traces,
Par l'épine terrestre un pied déjà mordu,
Sans remords du péché d'où germeront les races,
Adam tient, dans ses bras, celle qui l'a perdu !

Et Dieu lui dit : – « Avant que ton crime s'expie,
Les temps dérouleront leur fleuve solennel ;
Je détourne mon front de votre face impie
Et vous fais les proscrits d'un exil éternel. »

Et l'homme dit à Dieu, d'une voix sans reproche :
– « Ô maître, il n'est d'exil que pour les cœurs glacés.
Sur l'herbe dans les bois, dans les monts sur la roche,
Nous dormirons heureux et les bras enlacés.

» La nuit, comme un rideau, tendra sur nous ses voiles ;
L'âme des fleurs pour nous embaumera les airs.
Le silence de l'ombre et les pleurs des étoiles
T'apprendront que, sans nous, tes grands cieux sont déserts.

» De tes vaines rigueurs, la tendresse nous venge,
Et le baiser vaut mieux que ton morne séjour.
Allume, triste Dieu, le glaive de l'Archange !
Garde tan Paradis ! Nous emportons l'Amour ! »

¡Cisnes blancos del deseo, id rápidamente
a unir vuestra alma al hálito errante de las ramas verdes!

¡Aviva, manzano fatal, los fervores de tu savia,
hermana de sangre brava que nos ha quemado el corazón!
¡Abre en labios de flores tus yemas estrelladas,
a punto de romperse en la mano blanca de Eva!

Pues ha llegado el tiempo, predicho por el destino,
en que aquí abajo todo viva y muera por la mujer.
¡Y amenazando al amor con su espada flameante,
el Ángel se cierne ya sobre el umbral del Paraíso!

**II. Adán y Eva**

En el umbral del Edén, a punto de olvidar sus huellas,
mordido ya de raíz por el aguijón terreno,
sin remordimientos del pecado del que brotarán las razas,
Adán tiene en sus brazos a la mujer que lo ha perdido.

Y Dios le habla así: Antes que se expíe tu crimen,
los tiempos harán deslizar su ría solemne.
Aparto mi frente de vuestra faz impía
y os hago los proscritos de un exilio eterno.

Y el hombre responde a Dios, en un tono exento de reproche:
“Señor, sólo hay exilio para los corazones helados.
Sobre la hierba de los bosques, sobre la roca de los montes,
dormiremos felices y con los brazos enlazados.

La noche, como una cortina, extenderá sobre nosotros sus velos,
el alma de las flores perfumará el aire para nosotros.
El silencio de la sombra y el llanto de las estrellas
te enseñarán que, sin nosotros, tus cielos inmensos están desiertos.

La ternura nos libra de tus vanos rigores,
y el beso vale más que tu tétrica presencia.
¡Enciende, triste Dios, la espada del arcángel!
¡Guarda tu Paraíso! ¡Nosotros nos llevamos el Amor!

### III. Booz et Ruth

De quelques brins de paille ayant grossi sa gerbe
Et consolé son cœur de quelques mots très doux,
Booz aux pieds de Ruth s'agenouilla dans l'herbe
Et dit : – « Femme, veux-tu que je sois ton époux ? »

Le vieillard souriait d'une grâce ingénue
Et son cœur était plein d'un obscur hosanna ;
Et Ruth pleurait, pensant que 1'heure était venue
De lui payer le pain amer qu'il lui donna

Le vieillard se croyait superbe et magnanime
Élevant jusqu'à lui la vierge au cœur d'enfant ;
Et Ruth pleurait, pensant que ce serait un crime
De se livrer vivante à ce tombeau vivant.

Le vieillard dont les nuits seront faites de sommes
Croyait défendre ainsi la vertu d'un péril ;
Et Ruth pleurait, pensant qu'il est de jeunes hommes
Qui portent haut l'orgueil de leur beau front viril
Le vieillard, droit encor dans les moissons fauchées,
Contemplait l'avenir avec sérénité,
Et Ruth pleurait, pensant sous quelles mains séchées
S'effeuillerait la fleur de sa virginité !

### IV. Endymion et Diane

Au pied du mont Latmos, le berger de Carie,
Dont la pitié d'un dieu prolonge le sommeil,
Dort étendu parmi la bruyère fleurie ;
Et sur sa lèvre où la parole s'est tarie
Un rêve de baisers met un frisson vermeil.

Sur son arc étendu, sa main blanche est posée ;
Cependant que son chien s'allonge à ses pieds nus,
Un tressaillement court sur sa chair reposée
Et dans son sein, avec les pleurs de la rosée,
Une caresse met des émois inconnus.

## III. Booz y Rut

Una vez aumentada su gavilla con algunas briznas de paja
y consolado su corazón con algunas palabras muy dulces,
Booz se arrodilló a los pies de Rut, sobre la hierba,
y le dijo: "¿Mujer, quieres que yo sea tu esposo?".

El viejo sonreía con una gracia ingenua,
y su corazón estaba lleno de un hosanna oscuro;
y Rut lloraba, pensando que había llegado la hora
de pagarle el pan amargo que le había dado.

El viejo se creía superior y magnánimo
elevando a su rango aquella virgen de corazón infantil;
y Rut lloraba, pensando que sería un crimen
el hecho de entregarse viva a aquella tumba viviente.

El viejo, cuyas noches se dedicaban sólo a dormir,
creía que así defendía de un peligro la virtud;
y Rut lloraba, pensando que es propio de hombres jóvenes
mostrar bien alto el orgullo de su bella frente viril.
El viejo, en pie todavía en medio de la mies ya segada,
contemplaba el futuro con serenidad;
y Rut lloraba, ¡pensando en qué manos resecas
se marchitaría la flor de su virginidad!

## IV. Endimión y Diana

Al pie del monte Latmos, el pastor de Caria,
cuyo sueño es prolongado por la piedad de un dios,
duerme tendido sobre el matorral florido;
y sobre sus labios, donde la palabra se ha detenido,
un sueño de besos produce un temblor rojizo.

Sobre su arco extendido reposa su mano blanca;
mientras que su perro yace tendido a sus pies desnudos,
un escalofrío recorre su carne en reposo
y en su seno, con las lágrimas del rocío,
una caricia produce emociones desconocidas.

Des monts Thessaliens, lourds encor d'avalanches,
Comme un fleuve d'argent dans l'air est descendu ;
Un souffle lumineux filtre à travers les branches,
Et découvrant l'éclat de ses épaules blanches,
Phébé rit au pasteur, sur la terre étendu.

Au chasseur Actéon, vierge, tu fus farouche :
Ta vertu pour faillir craignait l'éclat du jour.
Mais du doux Endymion tu visites la couche,
Et ton baiser lointain vient effleurer sa bouche,
Parce que la Nuit, seule, est faite pour l'Amour !

### V. Catulle et Lesbie

Dans les jardins qui font Sermione enchanteresse,
Catulle est à genoux : des souffles apaisés
Mêlent ses beaux cheveux à ceux de sa maîtresse.
Il chante à sa Lesbie et lui prend des baisers,
Dans les jardins qui font Sermione enchanteresse.

– « Vivons, ô ma Lesbie, et vivons pour aimer !
Sous les cytises verts, le bouc poursuit les chèvres
Et la forêt lointaine entend le cerf bramer.
Tout aime autour de nous. Donne-moi donc tes lèvres !
Vivons, ô ma Lesbie, et vivons pour aimer !

» Donne-moi ton sein blanc comme le lait des chèvres
Que j'y laisse longtemps mon désir se pâmer.
Tout aime autour de nous. Donne-moi donc tes lèvres !
Pour y boire le feu qui me doit consumer,
Donne-moi ton sein blanc comme le lait des chèvres.

» En tes baisers mortels je me veux abîmer
Comme en un lac, brûlé d'inguérissables fièvres,
Aux parfums de ta chair, mort vivant, m'embaumer.
Va ! Nous mourrons demain. Donne-moi donc tes lèvres.
Vivons, ô ma Lesbie, et vivons pour aimer ! »

En los montes de Tesalia, barridos aún por aludes,
ha descendido sobre el aire una especie de río de plata;
un hálito luminoso se filtra a través de las ramas
y, descubriendo el resplandor de sus hombros blancos,
Febo ríe al pastor que duerme tendido en tierra.

Tú, virgen, hiciste arisco al cazador Acteón:
el resplandor del día temía tu poder para hacer fallar el golpe.
Pero tú visitas el lecho del dulce Endimión,
y tu beso lejano hace desflorar su boca,
¡porque la Noche, sólo ella, está hecha para el Amor!

**V. Cátulo y Lesbia**

En los jardines que hacen de Sermión encantadora,
Cátulo se halla arrodillado: unos hálitos apagados
mezclan sus hermosos cabellos con los de su dueña.
Canta a su Lesbia, de la que recibe muchos besos,
en los jardines que hacen de Sermión encantadora.

–¡Vivamos, oh Lesbia mía, y vivamos para amar!
Entre cítisos verdes, el macho cabrío persigue a las cabras,
y el bosque lejano oye cómo brama el ciervo.
¡Todo ama a nuestro alrededor! ¡Dame, pues, tus labios!
¡Vivamos, oh Lesbia mía, y vivamos para amar!

Dame tu seno blanco como la leche de las cabras,
donde yo dejo ya desde hace tiempo desvanecerse mi deseo.
¡Todo ama a nuestro alrededor! ¡Dame, pues, tus labios!
Para beber en él el fuego que me ha de consumir,
dame tu seno blanco como la leche de las cabras.

En tus besos mortales quiero lanzarme
como en un lago, quemado por fiebres incurables;
en los perfumes de tu carne, muerte viviente, quiero embelesarme.
¡Ea! Moriremos mañana. Dame, pues, tus labios.
¡Vivamos, oh Lesbia mía, y vivamos para amar!

### VI. Judith et Holopherne

Dieu n'ayant pas voulu qu'un premier coup le tue,
Mortellement blessé, mais attendant la mort,
Holopherne est râlant. Près de lui, sans remords,
Judith est immobile ainsi qu'une statue.

Ses yeux restant fixes sur le couteau vainqueur,
Pâle, elle entend passer dans l'horreur de son crime,
Des mots, des mots d'amour qu'exhale sa victime,
Avec le rouge sang qui coule de son cœur !

– « Toi par qui ma souffrance enfin est apaisée
Dont le premier regard m'avait été mortel,
Ô fleur de Béthulie, ô rose d'Israël,
Bois à mon cœur ouvert, la gloire et la rosée !

» Ayant su le dédain de tout ce qui m'est cher,
J'affronte, sans terreur, l'éternelle géhenne.
Mourir par toi vaut mieux que vivre avec ta haine.
Et ta main me fut douce en déchirant ma chair !

» Tourne les yeux ! Regarde-moi sans épouvante !
Que mon dernier soupir baise tes longs cheveux !
Reine, par toi, j'ai pu, comblant mes plus beaux vœux,
Coucher sous tes pieds nus une poupre vivante.

### VII. Daphnis et Chloé

– « Ô Chloé, ta bouche vermeille
Est le doux miel au rayon d'or ;
Mais ta bouche est aussi l'abeille
Dont l'aiguillon me brûle encor.

» Sur ton sein dont l'éclat égale
Celui du lis au ciel tendu,
J'ai voulu prendre une cigale
Et la cigale m'a mordu.

» De ton pied blanc sur la fougère,
Tremblant d'émoi, j'ai retiré

## VI. Judit y Olofernes

Después de que Dios no quiso que muriese por un primer golpe,
mortalmente herido, aunque esperando la muerte,
Holofernes agoniza. A su lado, sin remordimiento,
Judit permanece inmóvil como una estatua.

Sus ojos están fijos en el puñal vencedor
y, pálida, en medio del horror de su crimen, oye
unas palabras, unas palabras de amor que exhala su victima,
con la sangre roja que se desliza de su corazón.

–Tú, por quien finalmente mi sufrimiento se aplaca,
tú, cuya primera mirada fue para mi mortal,
¡oh flor de Betulia, oh rosa de Israel,
bebe de mi corazón abierto a la gloria y el rocío!

Habiendo sufrido el desdén de todo lo que aprecio,
afronto sin terror la gehenna eterna.
Morir por ti vale más que vivir con tu odio,
y tu mano me ha sido dulce al desgarrarme la carne.

¡Vuelve hacía mí tus ojos! ¡Mírame sin espanto!
¡Que mi último suspiro bese tus cabellos largos!
Por ti, reina, satisfaciendo mis deseos más bellos,
puedo extender bajo tus pies desnudos una púrpura viviente.

## VII. Dafnis y Cloe

¡Oh Cloe, tu boca rojiza
es la miel dulce de destello dorado;
pero tu boca es también la abeja
cuyo aguijón aún me quema!

Sobre tu seno, cuyo destello iguala
el de la claridad perfecta de un cielo raso,
he querido atrapar una cigarra,
y la cigarra me ha mordido.

De tu pie blanco sobre el helecho,
temblando de emoción, he retirado

Le dard d'une épine légère,
Et l'épine m'a déchiré.

» Couché près de toi sur la mousse,
Je meurs d'un immense désir ;
Je souffre et ma souffrance est douce
Et je n'en voudrais pas guérir ! »

Elle dit : – « Ma peine est la même
Et je pleure quand je t'attends… »
Et l'Écho murmura : « Je t'aime ! »
À leur oreille en même temps.

**VIIi. David et Bethsabée**

Devant le roi pensif et la tête courbée,
Sur la terrasse où le couchant met ses rubis,
Dans l'air tiède où bruit le vol du scarabée,
Un sourire vainqueur aux lèvres, Bethsabée,
Un à un, sur le sol, laisse choir ses habits.

– « Regarde !… je suis belle encore et je suis nue
Comme au jour où, perçant l'ombre de tes jardins,
Dans l'eau claire où mourait le reflet de la nue,
Jusqu'à tes yeux charmés mon image venue
Emplit ton cœur royal de caprices soudains. »

Et le roi dont la voix depuis longtemps s'est tue
Dit : – « Non ! tu n'es pas nue à mon œil sans clarté !
Une ombre amère entre nos pas s'est abattue :
Tu passes devant moi de mon remords vêtue.
Le mort jaloux, pour moi, voile ta nudité.

Dans mon lâche forfait, Dieu me frappe sans trêve
Dans mon sang, dans mon peuple et ma postérité.
Mais il ne peut chasser de mon regard le rêve
Où tu passas un jour, blonde et blanche comme Ève,
Deux fois sa fille par ton crime et ta beauté ! »

el dardo de una espina ligera,
y la espina la piel me ha desgarrado.

Tendido a tu lado sobre el musgo,
muero de un deseo inmenso;
padezco, y mi sufrimiento es tan dulce,
¡que no quisiera de él curarme!

Ella dice: "Mi pena es la misma,
y lloro cuando te escucho...".
Y el eco murmura a la vez
a sus oídos: "Te amo".

**VIII. David y Betsabè**

Ante el rey pensativo y con la cabeza gacha,
sobre la terraza donde el ocaso proyecta sus rubís,
en el aire tibio donde resuena el vuelo del escarabajo,
con una sonrisa triunfante en sus labios, Betsabé,
de uno en uno, deja caer al suelo sus vestidos.

–¡Mira...! Soy bella aún y estoy desnuda
como aquel día cuando, atravesando la sombra de tus jardines,
en el aire claro donde moría el reflejo de la luna,
llegada hasta tus ojos embelesados, mi imagen
llenó tu corazón real de caprichos repentinos.

Y el rey, que había permanecido callado durante mucho tiempo,
dice: –!No! ¡No estás desnuda ante mis ojos sin claridad!
Una sombra amarga se ha abatido entre nosotros:
pasas ante mí vestida de mis remordimientos.
Para mí, el muerto celoso cubre tu desnudez.

Por mi delito cobarde, Dios me golpea sin tregua:
en mi sangre, en mi pueblo y en mi posteridad.
Con todo, no puede expulsar de mis ojos el sueño
en que tú pasaste un día, rubia y blanca como Eva,
dos veces su hija: ¡por tu crimen y tu belleza!

## IX. Antoine et Cléopâtre

Sur son lit de repos, Cléopâtre couchée,
De son corps souple et fier étale les trésors.
La nacre de sa chair étincelle, penchée
Sous le ruissellement des perles et des ors.

– « Soldat, j'ai mis pour toi mes bijoux les plus rares ;
Je te veux à mes pieds, tremblant comme un enfant.
Sous l'œil bleu des saphirs, la blancheur des carrares
N'égale pas l'orgueil de mon corps triomphant.

» C'est au festin des dieux que ma voix te convie :
L'Amour est le seul dieu ! L'Amour est le seul bien !
Héros repu d'honneurs, connais enfin la vie :
Vois comme je suis belle et ne regrette rien !

» Des mes yeux, sur ton front nimbé par la victoire,
Qu'un flot de volupté descende dans ton cœur !
Ma beauté vaut bien Rome, et mes baisers la gloire !
Antoine, sois heureux, ayant été vainqueur ! »

Délicieusement abîmé dans la honte,
Antoine la contemple, éperdu, radieux ;
Et le flot de baisers, qui de sa gorge monte,
Étouffe le remords d'avoir trahi ses dieux !

## X. Vénus et Adonis

Sur le gazon fleuri d'anémones naissantes,
Gouttes du sang vermeil du blond fils de Myrrha,
Autour de son tombeau que leur douleur para,
A défilé le chœur des nymphes gémissantes.

Auprès du corps charmant sur la pierre étendu,
Vénus seule est restée, et sa douleur est telle
Qu'elle demande aux dieux de la rendre mortelle
Ou de rendre immortel celui qu'elle a perdu.

– « Adonis ! Adonis ! Dans le grand bois sonore,
Tes pas ne diront plus à mon cœur son chemin ;

## IX. Antonio y Cleopatra

Echada sobre su lecho de reposo, Cleopatra
muestra los tesoros de su cuerpo suave y soberbio.
El nácar de su carne resplandece, reclinada
bajo el destello de las perlas y del oro.

–Para ti, soldado, me he puesto las joyas más raras;
quiero que yazcas a mis pies temblando como un niño.
Bajo el ojo azul de los zafiros, la blancura del mármol
no iguala al orgullo de mi cuerpo triunfador.

Al festín de los dioses mi voz te invita:
¡El Amor es el único dios! ¡El Amor es el único bien!
Héroe repleto de honores, conoce al fin la vida:
¡mira qué bella soy y nada más eches de menos!

Sobre tu frente nimbada por la victoria, ¡que de mis ojos
descienda hasta tu corazón un raudal de deleites!
¡Mi belleza vale igual que Roma y, mis besos, que la gloria!
¡Sé feliz, Antonio, tras haber sido vencedor!

Deliciosamente abismado en su vergüenza,
Antonio la contempla, perdido, radiante;
¡y el raudal de besos que sale de su boca
ahoga el remordimiento de haber traicionado a sus dioses!

## X. Venus y Adonis

Sobre el césped adornado con anémonas lozanas,
gotas de sangre roja del hijo rubio de Mirra,
alrededor de su tumba que preparó su dolor,
ha desfilado el coro de ninfas gimientes.

Al lado del cuerpo fascinante tendido sobre la piedra,
Venus se ha quedado sola, y su dolor es tan grande,
que pide a los dioses que la hagan mortal
o bien que hagan inmortal a aquel que ella ha perdido.

–¡Adonis! ¡Adonis! En el gran bosque sonoro,
tus pasos no indicarán ya a mi corazón su camino,

Et, sans rendre à mes yeux ton image, demain,
S'allumeront les feux d'une inutile aurore. »

– « Adonis ! Adonis ! Rends-moi ton regard cher,
La tiédeur de ton sein, la fraîcheur de ta bouche !
Revis ! Car j'ai tué le sanglier farouche
Qui délia ton âme et déchira ta chair ! »

Des siècles ont passé, chargé d'ans, depuis l'heure
Où Vénus exhalait ses tourments infinis.
Les temps savent encor le doux nom d'Adonis :
L'Amour fait immortels ceux que la Beauté pleure !

## XI. Christ et Madeleine

Comme aux pieds du Seigneur elle était demeurée,
Après avoir versé ses parfums et son cœur.
Cependant que, du temple ayant gagné l'entrée,
La foule s'écoulait avec un bruit moqueur,

La solitude ayant mis à nu leurs deux âmes,
Elle lui dit : – « Je t'aime ! Et les siècles diront :
Celle-là fut bénie entre toutes les femmes
Qui te tint dans ses bras et qui baisa ton front ! »

Christ répondit : – « Attends que je sois mort ! Je t'aime !
C'est seulement quand au linceul tu m'étendras,
Femme, que tu pourras, sans affront ni blasphème,
Me baiser sur le front et m'étreindre en tes bras.

» Mon sang de tes péchés aura lavé l'injure,
C'est pour toi que je meurs, ô femme, seulement,
Que ta chair rachetée et que ta lèvre pure
Te fassent digne enfin de ton Dieu pour amant ! »

Tu peux mourir, ô toi qu'adora Madeleine !
Dans ses fauves cheveux ton cœur reste embaumé.
Sa bouche sur ta bouche épuisa ton haleine.
Ne plaignez pas Jésus ! Les femmes l'ont aimé !

y, sin devolver a mis ojos tu imagen, mañana
se encenderán los fuegos de una aurora inútil.

–¡Adonis! ¡Adonis! ¡Devuélveme tu rostro amado,
la tibieza de tu seno, la frescura de tu boca!
¡Resucita! ¡Porque ya he matado al jabalí feroz
que deshizo tu alma y destrozó tu carne!

Han pasado muchos siglos, han pasado muchos años, desde la hora
en que Venus profirió sus tormentos infinitos;
pero los tiempos recuerdan aún el dulce nombre de Adonis:
¡el Amor hace inmortales a los que la Belleza llora!

## XI. Cristo y Magdalena

Mientras ella permanecía a los pies del Señor,
tras haber derramado sus perfumes y su corazón,
la multitud, en cambio, penetrando en el templo,
se dispersaba en medio de un ruido burlón.

La soledad expuso sus dos almas al desnudo.
Ella le dijo: –¡Te amo!, y los siglos dirán
que fue bendita entre todas las mujeres
aquélla que lo tuvo entre sus brazos y besó su frente.

Cristo le respondió: –¡Espera a que esté muerto! ¡Yo también te amo!
Sólo cuando me extiendas sobre el sudario,
mujer, podrás, sin afrenta ni blasfemia,
besarme la frente y estrecharme entre tus brazos.

Mi sangre habrá lavado ya la injuria de tus pecados.
Sólo por ti muero, mujer, sólo por ti.
¡Que tu carne redimida y tus labios puros
te hagan al fin digna de tener a tu Dios por amante!

–¡Ya te puedes morir, tú que adoraste a Magdalena!
Entre sus caballos leonados, tu corazón permanece embelesado.
Su boca extinguió el aliento exhalado por tu boca.
¡No vituperéis a Jesús¡ !Las mujeres lo amaron!

### XII. Dante et Béatrix

Sous les oliviers gris que l'air du soir effleure,
Le Dante rêve : il voit venir d'un long chemin
Une femme tenant une fleur dans sa main
Et qui, de l'autre main, cache son front qui pleure.

Et lorsque, de ses doigts écartant ses cheveux,
Elle ouvre enfin le ciel vivant de sa prunelle,
Le Dante pousse un cri, reconnaissant en elle
Béatrix, cher objet de ses fidèles vœux !

Elle ne porte pas son vêtement austère
De vierge le guidant dans l'Immortalité,
Mais les habits joyeux qui paraient sa beauté
Quand la première fois il la vit sur la terre.

Du désir immortel apprenant le secret,
L'image lui sourit, douce, à travers ses larmes ;
Et puis, comme un soldat laisse tomber ses armes,
Elle jette à ses pieds la fleur et disparaît.

De cet adieu muet savourant l'ironie,
Dante pleure, à son tour, de n'avoir compris
Que la terre est un ciel pour les cœurs épris,
Et, pour un seul baiser, donné tout son génie !

### XIII. Manon Lescaut et Des Grieux

Celle qui fut le charme et la grâce frivole,
Le sourire coûteux et prodigue aux amants,
Être sûr de son cœur, fille de sa chair folle,
Faite pour les pardons et non pour les serments ;

La maîtresse constante et pourtant infidèle,
Regard d'azur aux cieux changeants d'avril pareil,
L'oiseau mort est venu s'abattre d'un coup d'aile
Sur les sables lointains que brûle le soleil.

Manon gît sur la terre en habit d'amoureuse,
Coquette dans la mort comme en son temps vainqueur ;

## XII. Dante y Beatriz

Bajo los olivos grises que el aire del atardecer desflora,
Dante sueña: va que viene por un largo camino
una mujer que lleva una flor en una mano
y que, con la otra mano, esconde su frente que llora.

Y cuando ella, apartando con los dados sus cabellos,
abre al fin el cielo viviente de sus ojos,
Dante profiere un grito, al reconocer en ella
a Beatriz, ¡el objeto amado de sus fieles deseos!

Ella no lleva la vestimenta austera
de virgen que la guía en la inmortalidad,
sino los vestidos alegres que adornaban su belleza
cuando la vio por primera vez sobre la tierra.

Captando el secreto del deseo inmortal,
la imagen le sonríe, dulce, a través de sus lágrimas,
y a continuación, igual como un soldado deja caer sus armas,
ella lanza a sus pies la flor y desaparece.

Saboreando la ironía de ese adiós mudo,
Dante llora, a su vez, por no haber comprendido
que la tierra es un cielo para los corazones muy enamorados
y que han dado todo su ingenio por un solo beso.

## XIII. Manón y Des Grieux

Aquella que fue el encanto y la gracia frívola,
la sonrisa costosa y pródiga para los amantes,
el ser seguro de su corazón, hija de su carne insensata,
hecha para las disculpas y no para los juramentos;

la dueña constante y sin embargo infiel,
con mirada de azur semejante a los cielos cambiantes de abril,
el pájaro muerto ha ido a abatirse de un aletazo
sobre las arenas lejanas que el sol hace arder.

Manón yace en tierra con vestido de mujer amorosa,
coqueta tanto en la muerte como en su tiempo triunfante;

Et de ses doigts crispés, pleurant, Des Grieux creuse
La tombe où dormiront sa maîtresse et son cœur !

– « Ouvre-toi sur ses pas, chœur élu des amantes
Qui portiez l'infini dans vos seins déchirés ;
À cette enfant qui meurt, tendez vos mains clémentes.
Femme ! tous les tourments de l'amour sont sacrés. »
Le mal d'aimer régit l'humaine créature,
Courtisane et déesse en meurent à leur tour,
Cœurs fraternels épris de la même torture,
Égaux par les douleurs sublimes de l'amour.

### XIV. Apothéose de l'amour

Il n'est de maître que l'Amour.
Tous ceux que son pouvoir réclame
Tombent à ses pieds tour à tour.
– « Brûle donc nos cœurs de ta flamme,
Amour! »

Sans maudire jamais l'Amour
Meurent les amants magnanimes
Que sa main frappa sans retour.
– « Ne compte donc plus tes victimes,
Amour! »

Hors les ivresses de l'Amour,
Toutes les ivresses sont vaines,
Vaine est la lumière du jour.
– « Bois donc tout le sang de nos veines,
Amour! »

Hors les tortures de l'Amour,
Il n'est d'immortelles tortures.
Vont aux cieux ceux qui meurent pour.
– De nos cœurs fais donc ta pâture,
Amour! »

Armand Silvestre

a la vez, con dedos crispados y llorando, Des Grieux penetra
en la tumba donde dormirán su dueña y su corazón.

–¡Ábrete a su paso, coro electo de amantes,
que llevaba el infinito en vuestros senos destrozados!
¡Tended vuestras manos clementes a esa criatura que muere!
¡Todos los tormentos del amor, mujer, son sagrados!
El mal de amor rige en toda criatura humana;
a la vez, cortesana y diosa mueren por él,
corazones fraternales dominados por la misma tortura,
iguales por los dolores sublimes del amor.

**XIV Apoteosis del Amor**

El Amor es el único amo y señor.
Todo el que reclama su poder
cae a sus pies tarde o temprano.
–¡Con tu llama, pues, haz arder nuestros corazones,
Amor!

Sin maldecir nunca el Amor,
mueren los amantes magnánimos
que su mano golpeó irreprimiblemente.
–¡No cuentes, pues, ya más a tus víctimas,
Amor!

Fuera de las embriagueces del Amor,
todas las embriagueces son vanas.
Vana es la luz del día.
–¡Bebe, pues, toda la sangre de nuestras venas,
Amor!

Fuera de las torturas del Amor,
no hay ninguna tortura que sea inmortal.
Van al cielo los que mueren por él.
–¡De nuestros corazones, pues, haz tu pastura,
Amor!

**Traducción: Joan Leita**

3

## Concierto sinfónico

Orquesta Filarmónica de Cuenca
Luis Carlos Ortiz, *director*



Ayuntamiento de Cuenca

ISAAC ALBÉNIZ

**I**

*España Op.165* (1)
Preludio
Tango
Malagueña
Serenata
Capricho Catalán
Zorzico

**II**

*Recuerdos de Viaje Op.71*(1)
En el mar
Leyenda Barcarola
Alborada
En la Alambra
Puerta de Tierra (Bolero)
Rumores de la caleta (Malagueña)
En la playa

(1) Orquestación de Luis Carlos Ortiz

## Isaac ALBÉNIZ : *España* Op. 165

Transcripción: Luis Carlos Ortiz

***Preludio.*** Empieza con una sencilla evocación en modo andaluz, y sigue con un aire rítmico tipo fandango. Estas dos ideas se alternan mágicamente, hasta llegar a un final que esboza las mismas notas que *Rumores de la Caleta*.

***Tango.*** No es *tango flamenco* ni *tango argentino*, sino *tango-habanera*, como el "Tango de la Menegilda" de Chueca, que también tiene ritmo de habanera. Lola Fernández Marín investiga la relativa frecuencia con que aparecían estas mixturas en esta época. Este *Tango* es una obrita perfecta.

***Malagueña.*** Según Fernández Marín, es similar a una *Malagueña popular* de baile: un tema primero rítmico, un tema segundo -evocador, lamentoso- con seis versos de una copla de *Malagueña*, y un regreso al tema rítmico del principio. La armonía es, sin embargo, más propia de una copla de fandango.

***Serenata.*** Estructura sencilla: 1) tema lírico, triste, aunque muy móvil, 2) tema "optimista" y suavemente pulsado, 3) vuelta al tema inicial.

***Capricho Catalán.*** Toda la pieza está marcada por un sutil y sencillísimo ritmo de sardana. Hay un primer tema, muy cantable, una sección central con cierto desarrollo, y una vueta al amable aire del inicio.

***Zortzico.*** Tiene un encanto similar al del *Tango*, por su concisión y sus atractivas modulaciones. El ritmo de zortzico es constante. Hay un tema primero, un pequeño desarrollo central, y un regreso al tema primero. El amor de Albéniz por lo vasco se inscribe en su permanente panhispanismo.

## Isaac ALBÉNIZ: *Recuerdos de Viaje* Op.71

Transcripción: Luis Carlos Ortiz

***En el mar.*** Esta serie la compuso en 1887, es decir, con 27 años, y la dedicó a su "buena y distinguida discípula" Rafaela de Llorens. Una melodía preciosista abre la

pieza. Lo simbólico es el suave ritmo ternario en que camina la música, símbolo del viaje por un mar apacible, sobre un continuo rumor. Hay una parte central, más etérea y con cierto enigma armónico, que parece disolverse en acordes graves. Tras ello vuelve la afable melodía inicial.

***Leyenda Barcarola.*** Amable música de salón sobre el compás ternario de una barcarola o canción de barquero. Hay una parte central, más legendaria, y un regreso al tema del principio.

***Alborada.*** Como el título indica, hay cierto sabor de "amanecer exótico" en la pieza, con una armonía casi pentáfona en los sonidos graves. La sección central despliega una especie de fugaces latidos sonoros, bajo lo cual se canta una melodía lírica. Como de costumbre, después regresa al tema del principio.

***En la Alhambra.*** Una de las páginas fascinadas por su venerada Granada. Aquí hay tintes árabes evidentes, y tal vez no había nadie como Albéniz para refinar y poner en luminosos azulejos las expresiones primitivas andalusíes. Comienza con un toque guitarrístico decidido y una canción en lamento (que se parece a *Lawrence de Arabia*). Sigue una sección rítmica y con cierta aventura armónica, para regresar por último a los sones iniciales.

***Puerta de Tierra (Bolero).*** Aquí tenemos un bolero, que es la versión mediterránea de la polonesa, y Albéniz se muestra todo lo popular y seductor que sabe ser. La sección primera es muy cantarina. La segunda sección tiene ciertos toques victoriosos. Y termina con la primera sección de nuevo, algo modificada.

***Rumores de la caleta (Malagueña).*** Una de las piezas más populares de Albéniz. Empieza con un aire típico de malagueña, imitando los bajos de la guitarra en movimiento. Sigue una copla lírica, detenida. Y la obra termina como empezó, rítmicamente.

***En la playa.*** Aquí tenemos música basada en una larga melodía ondulada. La playa de Albéniz es feliz, convencional, sosegada e idílica. Hay una parte central como pequeño desarrollo armónico y, como de costumbre, un regreso al aire amable del principio, espíritu apacible con el que se cierra la serie.

4

# Recital

Eduardo Fernandez, *piano*



## ISAAC ALBÉNIZ

## *Iberia*
## *Impresiones para piano*

### I

Primer cuaderno
Evocación
El Puerto
Corpus Christi en Sevilla

Segundo cuaderno
Rondeña
Almería
Triana

### II

Tercer cuaderno
El Albaicín
El polo
Lavapiés

Cuarto cuaderno
Málaga
Jeréz
Eritaña

## Isaac ALBÉNIZ: *Iberia*, Cuadernos 1 y 2

***Evocación.*** Es el *Prélude* de toda la serie, con un halo de vaguedad crepuscular permanente. El primer tema parece un fandanguillo abstracto. El segundo tema le parece a casi todo el mundo (Laplane, Iglesias, Romero) una jota. Clark puntualiza y dice que es una copla de jota navarra. Pero es una copla próxima al eco o la ensoñación. La pieza vuelve al tema inicial al final, en una especie de atmósfera embelesada.

***El Puerto.*** Fue inspirada por El Puerto de Santa María, en Cádiz, que es una localidad marítima, pesquera, a orillas del río Guadalete, y la pieza describe el ajetreo, el bullicio del puerto con sus pescadores y sus vendedoras, y todo coloreado con esa especie de vitalismo gracioso, optimista, familiar, que aquellos pescadores andaluces exhalan, incluso hoy día. Ese bullicio lo retrata muy bien el ritmo del principio, y el primer tema es claramente un zapateado, aunque otros autores hablan de polo (Collet, Iglesias) y, pasados unos segundos, de bulería. Tras ese tema hay una copla central que parece ser un pregón según Antonio Iglesias o un tanguillo según Romero. Después vuelve el aire de zapateado inicial que, como recuerda Fernández Marín, desciende de los antiguos *Canario* y *Jácara*. El zapateado recibe una variación propia de la petenera. Y tiene "un final suave, como si la atmósfera introspectiva de *Evocación* proyectase su larga sombra sobre la totalidad de la obra" (Clark, 256).

***Corpus Christi en Sevilla.*** Comienza con ese –casi onírico- redoble de tambor, propio de la procesión provincial, sobre el que unas cornetas destempladas hacen sonar *La tarara*. La música entonces se agiganta, y suena, por encima de los ecos de *la tarara*, una especie de saeta colosal. Algunos han sugerido que cita el *Pange Lingua*. Daniel Vega no lo niega categóricamente pero dice que, en tal caso, sería una sugerencia de las tres primeras notas. Es una pieza larga, en la cual existe un desarrollo romántico de los elementos iniciales. El final es apacible, con sonido de campanas de iglesia, y la quietud de una noche sevillana.

***Rondeña.*** Según Lola Fernández Marín es una *guajira cubana* y no una *rondeña flamenca*, que sería una forma de fandango. El segundo tema le parece una copla de fandango. También esta copla puede recordar vagamente a una jota. Hay un desarrollo central. Después viene una reexposición modificada del tema inicial.

***Almería.*** Aires de zapateado y de guajira. Esta pieza tiene una estructura de forma sonata: tema A, tema B (una copla de fandango en este caso), desarrollo romántico, y otra vez el tema A pero sin ese frescor inicial, sino alterado, inestable, misterioso, casi extraño, y después el sosegado tema B, con el final de la pieza. La copla de fandango estaría confirmada –para Fernández Marín- por la línea superior que quiere imitar la voz, cantando seis versos de cuatro compases cada uno. Sin embargo el sabor de jota se muestra en los descansos de los versos. Nuevamente tenemos una mixtura panhispánica más que un exclusivo flamenquismo.

***Triana.*** Sevillanas o Seguidillas de Sevilla. Otros hablan de *Marcha torera* (Gauthier, Collet). La variación es propia de sevillanas (ta-ta-tá, ta-ta-tá). Clark habla de tableteo de castañuelas. El segundo tema sería "una copla de exaltada alegría" para Clark. Hay desarrollo, y por último una reexposición de los aires iniciales.

## Isaac ALBÉNIZ: *Iberia*, Cuadernos 3 y 4

***El Albaicín.*** Barrio de Granada. Parte de un ritmo de bulerías (Collet, Gauthier, Iglesias, Clark). El tema central, como casi siempre, es una copla, esta vez en seguidillas. Predomina una atmósfera de tristeza. Debussy escribió que "pocas obras hay en la música que sean comparables a *El Albaicín*". La pieza consiste en tres alternancias entre un tema de danza y ese tema secundario en estilo de copla que simula un 'ay' y que recuerda al canto litúrgico medieval.

***El polo.*** Polo de baile o polo gitano. Según Pedrell, el polo tenía "una copla improvisada, fraccionando el concepto poético, repitiendo los versos y terminando cada frase musical con el dejo de aquel 'ay' que cautiva y entristece". Albéniz indicó que debía tocarse "Dulce y sollozante". Para Fernández Marín, late también ritmo de zapateado. Según Messiaen, *El polo* es "la obra maestra de Albéniz". En el manuscrito escribe Albéniz: "*El polo* no debiera confundirse con el deporte del mismo nombre".

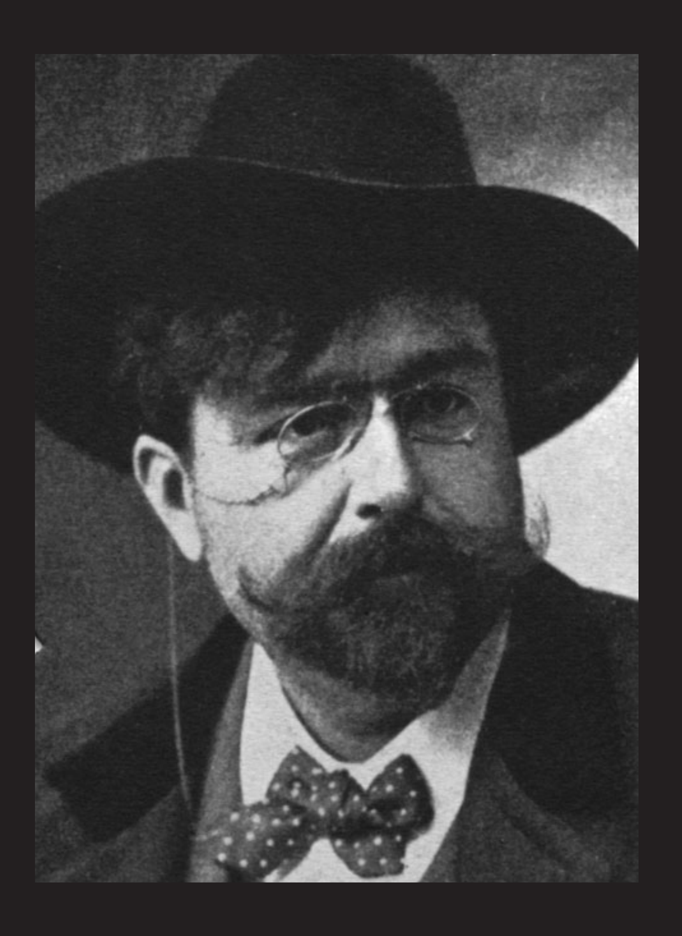
***Lavapiés.*** Es casi la única pieza no andaluza de la serie. Reproduce un desigual y grotesco organillo madrileño, en un ritmo encasquillado de habanera. Lavapiés siempre ha sido un barrio muy bullicioso. El organillo destemplado y fallón aporta

más desconcierto al ambiente popular. Es probablemente la más difícil de interpretar, la más acrobática, y la que más líneas dispares expande. La forma es A-B-A con una coda final.

***Málaga.*** Es una malagueña, aunque al minuto surge un tema que evoca una jota malagueña en "su ritmo octosilábico y su floreo cadencial", según Clark. La estructura es forma sonata: tema primero (la malagueña), tema segundo (la copla de jota), desarrollo romántico de los temas, reexposición del tema primero, del segundo, y final.

***Jerez.*** Para Collet tiene una especie de soleares. Gauthier habla de bulería. Es muy sugerente su mágico comienzo en antiguo modo frigio, muy evocador, casi "new age". Se extiende un halo entre doliente y resignado en toda la pieza, con pulsos rasgueados de la guitarra "en la sombra"

***Eritaña.*** Son unas sevillanas "afligías", según el propio Albéniz, y aluden a la conocida venta-posada sevillana donde se festejaba y se bailaba flamenco. Para Debussy, "nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas y tan coloristas como en *Eritaña*", y "los ojos se cierran deslumbrados ante tal abundancia de imaginería". Para Fernández Marín, *Eritaña* "se abre con una *salida*, emulando la salida de unas *Sevillanas* o *Seguidillas* de Sevilla. Este principio es usado después como material temático". En esta pieza no hay ninguna sección de copla central, sino pura juerga flamenca.



**5**

# Recital

Carles Trepat, *guitarra*



**I**

FRANCISCO TÁRREGA
Danza mora
Recuerdos de La Alhambra
Capricho árabe

CLAUDE DEBUSSY
La Puerta del Vino (nº 3, II *Livre de Préludes*)

ISAAC ALBÉNIZ
Torre Bermeja (Serenata) (2) nº 12 de *Doce Piezas Características* op. 92
Granada (Serenata) (1) nº 1 de la *Suite Española* op. 47
El Albaicín Del tercer cuaderno de *Iberia*

**II**

ENRIQUE GRANADOS
Cuentos de la juventud, op. 1 nº 1 y 2
Capricho español, op. 39

ISAAC ALBÉNIZ
Córdoba (2) nº 5 de *Cantos de España,* op. 232
Capricho catalán nº 5 de *España, Seis hojas de álbum*, op. 165
Asturias (Leyenda) nº 5 de la *Suite Española,* op. 47
Sevilla (1-2) nº 4 de la *Suite Española,* op. 47

Transcripción de F. Tárrega
Transcripción de M. Llobet
El resto de obras (excepto Tárrega) transcripción de C. Trepat

Albéniz admiró a Tárrega y a su discípulo Llobet, quienes llegaron a tocar transcripciones muy artísticas de Albéniz en vida del maestro. Pese a que él no escribió una sola nota original para guitarra, se emocionaba al escuchar a buenos guitarristas (según Apeles Mestres), y todos los musicólogos coinciden en la honda inspiración guitarrística de Albéniz, cuya música imita los rasgueos, las salidas, y los punteados flamencos. De Llobet, el propio Albéniz escribió a su amigo Enrique Moragas: "El guitarrista de Barcelona rayano con lo maravilloso sorprende, no ya por los ritmos gitanos, sino que imprime a las cuerdas de su guitarra un sello de casticidad elegante que asombra". Otro guitarrista que admiró en Granada fue Antonio Barrios *El Polinario* (según investiga Javier Riba), cuya casa visitaba a menudo y en cuyas paredes crecería el hijo de Antonio, Ángel Barrios. Éste formó el Trío Iberia (guitarra, laúd, bandurria) con el que ejecutaban piezas de la misma serie *Iberia*. Encontrar el alma de la guitarra en obras para piano es un grato y centenario fervor que Carles Trepat continúa y magnifica hasta hoy.

## Francisco Tárrega

***Danza mora.*** Medio mora, medio andaluza, Tárrega consigue que la guitarra exhale lamentos y ritmos con sabor a *jarcha*. Comienza con un arabesco/grito que desciende hasta una canción rítmica pero dolorosa. Los arabescos vuelan sobre armonías inconfundiblemente andaluzas. Hay una sección central feliz y un final que vuelve al afecto enigmático del principio.

***Recuerdos de La Alhambra.*** Es la página más conocida de Tárrega, con su inmortal trémolo que parece dibujar otro de sus elegantes lamentos. La peculiaridad es que la estructura en este caso no vuelve a la endecha inicial, sino que termina con un afecto feliz, esperanzador.

***Capricho árabe.*** Como la *Danza Mora*, este *Capricho* se abre con una suerte de arabesco exclamativo. Y después viene el tema principal, que recuerda a un pasodoble, muy parecido a la *Serenata Morisca* de Chapí. Se trata de ese entrañable "arabismo convencional" del romanticismo español. Hay una sección en modo mayor, "luminosa", y un regreso a los sones del lamento inicial.

## Claude Debussy

***La Puerta del vino* (transcripción: Trepat).** Es posible que Debussy hubiese apreciado una buena versión para guitarra de una de sus piezas más españolas. Se trata de uno de sus *Preludios* con ritmo de habanera, simpatía que predominó en el París de 1900 (pensemos en las habaneras de Ravel). Es españolismo desfigurado por simbolismo, e incluso por unas sonoridades (técnicamente "paralelismos acórdicos") que recuerdan el mundo del *jazz* y del futuro *rock*.

## Isaac Albéniz

***Torre Bermeja* (tr. Llobet), de *Doce Piezas Características.*** La primera sección es una elegía andaluza. La sección central presenta un leve contraste, más bien de "serena felicidad". La música, como es habitual en las pequeñas piezas de Albéniz, termina con el tema del principio.

***Granada* (tr. Tárrega), de la *Suite Española.*** De ella dijo Albéniz: "Es una Serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero. Y, por encima de todo, un lamento desentonado y desgarrador. Yo a mi *Granada* la subtitulo *Serenata*".

***El Albaicín* (tr. Trepat).** (ver Concierto IV, *Iberia* Cuaderno 3)

## Enrique Granados

***Cuentos de la juventud*, op. 1 nº 1 y 2 (tr. Trepat).** Se trata de la primera obra de Granados, con la huella incofundible de las *Escenas Infantiles* y del *Álbum para la Juventud* de Schumann, es decir, la primera recuerda a *De tierras lejanas* (melodía ensoñadora sobre arpegios lentos), y la segunda a *Pobre huérfano*, aunque también tiene algo de las *Piezas Líricas* de Grieg en el tema segundo, siempre en esa atmósfera casi dickensiana de pequeños relatos "al amor de la chimenea".

***Capricho español,* op. 39 (tr. Trepat).** Esta especie de serenata refleja muy bien el

clasicismo romántico, tardío e independiente, de Granados cuando ya no estaba de moda este estilo. Granados persiste en una línea siempre elegante, contenida, lejos del modernismo del último Albéniz. Esta obra se inicia con un tema nocturno, velado, que se extiende hasta que empieza la segunda sección, más enfática y que llega a lo brillante. La música vuelve al tema inicial, otra vez al segundo tema (incompleto), y acaba con una coda brillante, muy optimista.

## Isaac Albéniz

***Córdoba*** **(tr. Llobet), de *Cantos de España.*** Una de las piezas más exitosas de Albéniz, por accesible y evocadora. Comienza con una campanada sorda, después una pequeña canción en acordes, dotada de una especie de tenue inquietud. La música descansa y entra otro pequeño canto, no se sabe si tañidos de campana o voces lejanas (como *La Puerta de Kiev* de Mussorgsky). Descansa también este canto y empieza la canción andaluza, con esencias moras con que a Albéniz le encantaba "embrujar" sus melodías. Una sección central se hace exultante, muy alegre. Y la música regresa al principio para acabar en pura quietud.

***Capricho catalán*** **de *España*** **(tr. Trepat).** (Ver Concierto III)

***Asturias*** **(Leyenda) de la *Suite Española*** **(tr. Trepat).** Junto con Tango, es posible que sea la obra más difundida (incluidas transcripciones) de Albéniz. El título es erróneo, puesto que la música no tiene nada de cantábrico, sino de soleá, aunando arrojo y nobleza como era propio del Albéniz de salón. La copla central simula una voz sola (quizá muy sola) sin ritmo, de sabor también andaluz.

***Sevilla*** **(tr. Tárrega-Llobet) de la *Suite Española.*** Es una alborozada, casi exultante, sevillana entre popular y aristocrática. Tiene una copla central a modo de intermedio, para volver después a la desbordante vitalidad del comienzo.



# Biiografías

## Grupo Modus Novus

Fundado en 1998, el Grupo Modus Novus está formado por jóvenes músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, todos ellos con una dilatada experiencia como solistas y en numerosas agrupaciones de cámara de todo el país. La experiencia acumulada unido a la brillante trayectoria individual de todos sus componentes, garantizan un rigor interpretativo y una apuesta musical del más alto nivel.

De sus últimos conciertos cabe destacar sus actuaciones en salas como la Fundación Juan March; en el Círculo de Bellas Artes; en el Festival Internacional de Música de Estrasburgo; en el Festival Internacional de Música de Vigo; en el IV Ciclo de Jóvenes Músicos de la OS-RTVE; en el XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante; en el Concierto- Homenaje a Igor Markevitch con motivo del 40 Aniversario de la Orquesta Sinfónico de RTVE; en el monográfico a Benet Casablancas para el CDMC y en el Teatre Principal de Sabadell; en el VI Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos y en el homenaje a Cristóbal Halffter en el XIII Festival Internacional de Música de la Mancha.

También ha dado conciertos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el IVAM de Valencia y en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. El Grupo Modus Novus ha estrenado obras de José María Sánchez Verdú, Luís de Pablo, Mauricio Sotelo, Miguel Franco, Agustín Bertomeu, Agustín González Acilu… y ha sido dirigido desde sus inicios por directores como José Luis Temes, Lucas Pfaff, José de Eusebio, Joan Cerveró, Lorenzo Ramos y desde 2004 por Santiago Serrate. Ha grabado para TVE y RNE, para el Canal Clásico de y un CD para el sello EMEC con obras de Tomás Marco y otro para el sello de la Fundación Autor.

## Orquesta Filarmónica de Cuenca

Dirigida desde su creación, en abril de 1997, por Luis Carlos Ortiz, son muchos los conciertos que ha realizado con notable éxito. Destacan los realizados para La 2 de TVE y el Canal Internacional en la Catedral Basílica de Cuenca junto al Coro de Cámara Alonso Lobo y el ofrecido en el Teatro Auditorio de Cuenca con motivo de la denominación de Cuenca Patrimonio de la Humanidad. Ha colaborado con solistas de la talla de Celia Alcedo, Marta In-

fante, Joan Cabero, Miguel Angel Viñé o Eduardo Fernández entre otros. Recientemente, ha firmado un convenio de colaboración con el Ayuntamiento y la Diputación de Cuenca, para el mantenimiento y desarrollo de sus actividades. Trabaja habitualmente con la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha dentro de la Red de Teatros y Auditorios, así como con la obra social de Caja Castilla La Mancha para la difusión de la música orquestal dentro y fuera de la región.

En colaboración con la Universidad de Castilla La Mancha y el Instituto de la Música Religiosa de Cuenca ha realizado dos grabaciones en CD. La primera es un monográfico del compositor Juan Antonio Ripa Blanque y la segunda está dedicada a San Julián, patrón de Cuenca, con obras pertenecientes a diversos compositores rescatadas del Archivo de la Catedral de Cuenca.

**Carlos Saura, director de cine**

Nacido en Huesca, en 1972, cursó su educación secundaria en Madrid. A los 15 años empieza a interesarse por la fotografía, se convierte en un profesional de esta disciplina y participa en varias exposiciones. En 1953 colabora con la Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto en Santander.

En el instituto Español de Cinematografía, se diploma con la práctica *La tarde del domingo*, en 1957. Poco después, él mismo ocuparía el cargo de Director del citado Instituto, aunque en 1964 dimitió por razones políticas. Su documental *Cuenca* (1958) es premiado en el Festival de San Sebastián. En el 59 rueda su primer largometraje, *Los golfos*, que fue seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes, donde conocerá personalmente a Luis Buñuel. Desde entonces, ha realizado otros 34 largometrajes y ha sido director de escena de dos óperas y un espectáculo dramático-musical.

Ha recibido premios de los más importantes festivales de cine europeos e hispanoamericanos. *La caza*, *Pepeermint frappé*, *Ana y los lobos*, *La prima Angélica*, *Cría cuervos*, *Deprisa, deprisa*, *Elisa Vida mía*, *Mamá cumple 100 años*, *Bodas de sangre*, Carmen, *Tango*, *¡Ay, Carmela!*, *Dispara*, *Sevillanas*, *Flamenco* y *Goya en Burdeos*, son sus películas más destacadas en cuanto a premios y nominaciones se refiere.

Distinciones a toda su carrera son la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (1992), la Medalla de la Orden de Artes y Letras de Francia (1993), el Título de Gran Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana, el Doctor Honoris Causa por la Universidad de Zaragoza (1994), el Premio de la Academia de Cine Euro-

peo a toda una carrera (2004) y la Concha de Oro Honorífica del Festival Internacional de Cine de san Sebastián a toda su carrera (2007).

**Carles Trepat, guitarra**

Carles Trepat nació en Lleida en 1960, donde empezó el estudio de la guitarra a los trece años con Jordi Montagut. En 1976 asistió al último curso de guitarra que impartió el maestro Emilio Pujol en Cervera. Inició la actividad concertística a los diecisiete años, y un año más tarde debutó en el Teatro Real de Madrid como ganador del I Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales. A partir de entonces fue premiado en los concursos internacionales de guitarra más prestigiosos.

Carles Trepat ha impartido cursos de perfeccionamiento invitado por los conservatorios de Zaragoza, La Coruña, Jaén, Alicante, Cartagena, Badajoz, cursos Ikasmúsica de Bilbao, Alkmaar (Holanda), Volos y Tesalónica (Grecia), Mikulov (Rep. Checa) entre otros. Como solista ha colaborado con la Orquesta Ciudad de Granada, Solistas de Zagreb, Orchestre Philarmonique de Montpellier, English Chamber Orchestra, Orquesta de la Ópera de Lyon, London Festival Orchestra, Orchestra of St. John's Smith Square, I Musici... con directores como Enrique García Asensio, Leopold Hager, Friedemann Layer y Josep Pons. Durante la pasada temporada actuó en dos ocasiones en el Palau de la Música de Barcelona, interpretando el Concertino de Bacarisse con Sir Neville Marriner y la Orquestra de Cadaqués y con I Solisti Veneti y Claudio Scimone, interpretando el Concerto RV 93 de Vivaldi.

Carles Trepat interpreta habitualmente con guitarras emblemáticas de algunos de los maestros más importantes: Antonio Torres, Santos Hernández y José L. Romanillos. Ha publicado varias piezas originales y transcripciones para guitarra y su obra *Homenaje a Baden Powell* fue premiada en el Carrefour Mondiale de la Guitare de Martinique de 1994. Ha grabado varios CDs entre los que cabe citar los dedicados a Mompou y Quiroga, y el más reciente, *El Albaicín*, con la primera grabación de una pieza de la *Iberia* de Albéniz a guitarra sola.

**José de Eusebio, director**

Ha sido galardonado con un Grammy (2001), con el Cannes Classical Award 2002, fue finalista en los Gramophone 2001 en la categoría de mejor ópera del año por la grabación para

Decca de la ópera de Albéniz *Merlin*, también galardonada con el premio CD Compact 2001 y en 2008 fue nuevamente nominado al Grammy por su grabación de *Pepita Jiménez* en Deutsche Grammophon, a la que seguirán *San Antonio de la Florida*, *The Magic Opal*, *Poème d´amour* y *Lancelot* dentro de un magno proyecto discográfico sobre la obra lírica y orquestal de Albéniz. La BBC-Opus Arte ha lanzado un DVD del *Merlín* en su estreno escénico. Entre las anteriores grabaciones realizadas por José de Eusebio, hay que mencionar las efectuadas con el Proyecto Gehrard para Col Legno (Jesús Rueda); dos discos con el Sax-Ensemble; la primera grabación mundial de la *Rapsodia Española* en su orquestación original de Albéniz, *Petrouchka* de Stravinski; *Vendaval* de Luis de Pablo, autor del que ha estrenado y grabado diversas obras como *Tréboles* y *Corola*, y dos discos monográficos de Tomás Marco. Ha dirigido en prestigiosas salas de todo el mundo: Alemania, Argentina, Austria, Bulgaria, Canadá, Eslovaquia, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Hungría, Polonia, Portugal, República Checa, Suecia y Taiwan. Asimismo, ha dirigido a la casi totalidad de las orquestas españolas y ha trabajado con solistas de la talla de Plácido Domingo, Eva Marton, Carol Vaness, José Cura, Carlos Álvarez, Alessandra Marc y Jane Henschel, entre otros.

**Luis Carlos Ortiz Izquierdo, director**

Nacido en Cuenca, en 1991 realiza en Madrid sus estudios superiores de Dirección de Orquesta, Dirección de Coro y Composición, con maestros de la talla de Francisco García Nieto, Adrián Cobo y Antón García Abril. Es Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Cuenca desde su fundación, del Coro de Cámara Alonso Lobo, del Ensemble Barroco G. F. Haendel y, desde el 2005, de la Amsterdamse Barok Compagnie de Holanda.

Ha dirigido numerosas orquestas como la Orquesta Filarmónica de Hradec-Kralove de la República Checa, la Orquesta Filarmónica de Forum y la Orquesta Sinfónica de Scenzein en Polonia. Ha obtenido el Premio de Musicología de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, en 1995, por la recuperación del Oficio de Tinieblas de Tomás Luis de Victoria. De su faceta compositiva, son de reconocido prestigio las obras dedicadas a la Semana Santa de Cuenca y, especialmente, las destinadas al Museo de Semana Santa de la Ciudad.

Ha realizado giras de conciertos por España, Italia, Bélgica, Holanda, Finlandia, Rusia, Irlanda, China, Hungría, Portugal, Alemania, Luxemburgo, Polonia, República Checa y Eslovaquia.

**Natalie Pinot, recitadora**

La actriz Natalie Pinot ha tenido privilegio de formarse en varios seminarios con el prestigioso profesor Fernando Piernas. Ha acudido asimismo a la Escuela de Teatro de Cristina Rota y a clases de canto con Omar Rossi.

Desde el año 1993, ha trabajado en Televisión en numerosas series como *Comisario* (Alfonso Arandia 2008), *Dos de mayo* (María Cereceda 2008), *La lola* (Álvaro García Moro, 2008) e incluso en el *Un dos tres* (Narciso Ibáñez Serrador, 1993/1994). En cine, destacan sus trabajos con Carlos Saura, *Goya* (1998) y con David Serrano en *Días de fútbol* (2004) y *Días de cine* (2007).

Natalie Pinot lleva, además, quince años subida al escenario en montajes como el actual *El Bateo* y *De Madrid a París*, de Federico Chueca, en el Teatro de la Zarzuela, dirigida en ambas por Andrés Lima. Con este director escénico ha trabajado también en *Pornografía barata* (2003), obra escrita también por Lima con la compañía Animalario. Con Helena Pimenta y UR Teatro, Natalie Pinot participó en el reparto de *Los dos caballeros de Verona* (2008), de Shakespeare (que vimos en el Teatro Auditorio de Cuenca el otoño pasado) y en *El chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga. Aparte de otros papeles en el teatro, también ha trabajado en varias ocasiones con Secun de la Rosa.

Los géneros en los que ha desarrollado su especialidad son el cabaré y el lírico.

**Eduardo Fernández, pianista**

Nacido en Madrid en 1981. Se ha presentado con gran éxito en las principales salas de concierto españolas como el Auditorio Nacional de Madrid, Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Palau de la Música de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada,… además de importantes salas de Italia, Francia, Suiza, Dinamarca, Estonia, Rumanía o Latinoamérica. Ha actuado en prestigiosos festivales internacionales como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Ciclo *Scherzo* de Jóvenes Intérpretes, Kuressaare Kammerfest, Música Contemporánea de Madrid, El Último Piano Español de la Fundación Juan March, Música en los Reales Sitios. Ha actuado como solista con numerosas orquestas sinfónicas españolas y extranjeras, con directores como Jesús Amigo, Marzio Conti, Joan Cerveró, José Fabra o Luis Carlos Ortiz.

Actuó en el concierto del XX Aniversario de la prestigiosa Revista *Scherzo* y del X Aniversario del Ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo en Madrid, donde fue presentado a los medios como "el joven pianista español más prometedor". Hizo su debut en la

Sala Principal del Teatro Real junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid con motivo del Centenario de la muerte de Isaac Albéniz.

Su interpretación de la música española ha sido elogiada y reconocida en numerosas ocasiones, siendo el ganador del Premio Extraordinario Fundación Guerrero y del Premio Manuel de Falla de Granada.

Sus próximos compromisos incluyen actuaciones en importantes festivales internacionales, y su presentación en países como Austria, Argentina o República Checa. Próximamente lanzará al mercado su primer trabajo discográfico con la Suite *Iberia* de Albéniz.

**Luis Ángel de Benito, notas al programa**

Profesor de Armonía y Análisis en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Director de los cursos de Análisis Musical de la Universidad Internacional Menéndez. Director de programas en Radio Clásica (*Invierno de Lumbre, El Mundo de Felix Mendelssohn, El diván y la cábala, Las tertulias de Radio Clásica, El Caballero de la Rosa...*). Profesor de la *Saint-Louis University*.

Profesor invitado en la Universidad de Alcalá de Henares y en el I Encuentro de Análisis Musical (las Palmas de Gran Canaria). Director del I Congreso "Música y Significado" (Cuenca, 2008). Ponente en el X Congreso de Significación Musical de Vilnius, Lituania, en el I Congreso de Educación Musical (UAM, ISME), la Universidad Complutense de Madrid, Autónoma de Madrid, Fórum de Violonchelos, Fundación Carolina, etc. Autor del libro *Aplicación Metodológica del Análisis Musical* y de numerosos artículos especializados y divulgativos (*Schrezo, Théleme, Música y Educación, ABC Cultural, Fundación Isaac Albéniz, Ópera Tres, ICSM Vilnius, Festival Internacional de Las Palmas...*

Recibió las primeras enseñanzas musicales de su padre, José Antonio Benito, con quien completó el Grado Medio de Piano. Acabó sus estudios superiores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid gracias a la indulgencia del gran Joaquín Soriano, Antonio Barrera, Mari Carmen López, Ángel Botia y Rafael Eguílaz principalmente. Premios de honor en Armonía, Solfeo, Historia del Arte y Contrapunto. Estudios de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Madrid, donde actualmente completa su tesis doctoral. Exigua carrera como compositor local de música de fondo. Obra publicada en la *Jackmann Corporation*. Como pianista, dos conciertos al año o algo así con el *Sexteto Mímesis*, porque no se ha recuperado del examen de fin de carrera que compartió con Mariana Gurkova y Claudio M. Mehner.

# Resumen cronológico de la vida y obra de Isaac Albéniz

## Vida de Albéniz

(CLARK, 2002. TORRES, 2009)

**1860**: Nace en Camprodón, Gerona, el 29 de mayo

**1864**: Primer concierto en el Teatro Romea de Barcelona

**1867**: Muere su hermana Enriqueta en Barcelona, de tifus

**1868**: Su padre pierde el empleo por un año. Isaac estudia solfeo en el Real Conservatorio de Madrid
Supuesto e improbable examen en el *Conservatoire* de París. Supuestas clases con Marmontel

**1869**: Supuesta primera huída de casa. Verano: su padre, funcionario en Cáceres

**1870**: Supuesta huída por Castilla la Vieja. Pero Albéniz en realidad está estudiando en Madrid

**1871**: Aprueba en Madrid 1º y 2º de Piano

**1872**: Supuesta gira por las Américas. En realidad, gira por Andalucía

**1873-74**: Su padre, nombrado Interventor del Estado en Madrid. Gira por Castilla y León, Asturias, Galicia y Barcelona

**1874**: Conciertos en Logroño y Barcelona. Suicidio de su hermana Blanca

| **Obras**<br>(TORRES, 2001) | **Eventos históricos y artísticos** |
|---|---|
| | España vence en Tetuán y ocupa Ifni.<br>Nace Mahler<br>Lincoln, presidente de EEUU. Guerra de Secesión<br>Bécquer: *Rimas*<br>**1862**: Nace Debussy. Hugo: *Los Miserables* |
| | Verne: *Viaje al centro de la tierra*<br>**1866**: *Los Maestros Cantores* de Wagner |
| | Nace Granados |
| | Revolución “Gloriosa” de Prim: Isabel II es derrocada<br>Nace la peseta<br>Insurrecciones contra España en Cuba y Puerto Rico<br>Muere Rossini |
| *Marcha Militar* | Prim jefe de gobierno: Cortes Constituyentes |
| | Amadeo I, rey de España<br>Asesinato de Prim.<br>Guerra franco-prusiana |
| | Bécquer: *Leyendas*<br>Wagner: *Sigfrido* |
| | Nace Baroja |
| | Amadeo I abdica. I República española<br>Galdós: primeros *Episodios Nacionales* |
| | Dimite Castelar. Fin de la I República<br>Nace Schoenberg |

1875: Su padre, funcionario de aduanas en Cuba. Conciertos en Puerto Rico y Cuba

1876: Estudia dos meses en Leipzig. Ingresa en el Conservatorio de Bruselas

1879: Primer Premio de piano en la clase de Brassin, en Bruselas. Los Albéniz en Madrid

1880: Praga, Viena, Budapest. Improbable encuentro con Liszt. Vuelve a Madrid. Conciertos en Cuba

1881: Se jubila su padre. Estancia memorable en Granada. Conciertos en Santander, Zaragoza y Pamplona

1882: La Reina lo recibe. Conciertos en Bilbao. Nace su vocación de músico teatral al oír *El juramento de Gaztambide*. Estrena en Bilbao la zarzuela *Catalanes de Gracia*. Conciertos en Córdoba, Cádiz, Pontevedra, Vigo, Valencia, Alcoy, Málaga, Cartagena y Madrid

1883: Se traslada a Barcelona. Matrimonio con Rosina Jordana. Clases con Pedrell. Conciertos en Galicia, Madrid, Cartagena, Barcelona

1884: Nace su hija Blanca

| | |
|---|---|
| | Primera exposición impresionista |
| | Comienza a reinar Alfonso XII<br>Bizet: *Carmen* |
| | Nace Manuel de Falla Bell inventa el teléfono |
| | 1877: *Le moulin de la Galette* de Renoir |
| | 1878: el fonógrafo de Edison |
| | Se funda el PSOE<br>Edison: primera bombilla |
| | Alfonso XII deroga la esclavitud en Cuba |
| *Rapsodia Cubana* | Nacen Picasso y Juan Ramón<br>Nace Bartók<br>Barcelona: nace *La Vanguardia* |
| *Pavana-Capricho*<br>*Catalanes de Gracia* (zarzuela) | Nace Turina<br>Nace Stravinsky<br>Koch descubre el bacilo de la tuberculosis<br>Muere Darwin |
| *Pavana-Capricho*<br>*Catalanes de Gracia* (zarzuela) | Muere Wagner<br>Nacen Ortega y Kafka<br>Primera *Coca-Cola* |
| *Estudio "Deseo"*<br>*Sevilla*<br>*Barcarola* | Terremoto de Granada: 800 muertos<br>Gaudí: *La Sagrada Familia*<br>Pereda: *Sotileza*<br>Muere Smetana<br>Se aprueba el método anti-rabia de Louis Pasteur |

1885: Conciertos en Barcelona.
Nace su hijo Alfonso. Fija su residencia en Madrid.
Conciertos en la casa real. Profesor particular en Madrid

1886: Su famoso concierto en el Salón Romero de Madrid. Conciertos en Madrid (con Adelina Patti) y Málaga.
Muere su hijita Blanca.
Conciertos en San Sebastián, Zaragoza, Mallorca. Es nombrado profesor adjunto del Conservatorio de Madrid, y miembro de la Real Orden de Isabel la Católica

1887: Conciertos en Madrid, Mallorca. Bretón orquesta su *Concierto* y su *Rapsodia*

1888: Exitosos conciertos en la Exposición Universal de Barcelona

1889: Conciertos en Vitoria. Gira por París y por Inglaterra. Interpreta su Concierto.
Nace su hija Enriqueta en Madrid

1890: Nace su última hija, Laura.
Contrato con Lowenfeld. Los Albéniz se trasladan a Londres

1891: Gira por Inglaterra. Ayuda al adolescente Pau Casals

1892: Conciertos en Berlín. Gira con Arbós y con Popper por Bruselas e Inglaterra. Empieza *The magic opal*

| | |
|---|---|
| *Sonata 1ª* | Muere Victor Hugo<br>Clarín: *La Regenta (II)* |
| *Rimas de Bécquer* (canto y piano)<br>*Granada* | Muere Liszt<br>Nace Esplá<br>Primeros teléfonos en España<br>Comienzos del *jazz* en Nueva Orleans |
| *Siete Estudios*<br>*Suite Española* (con *Granada, Cataluña, Sevilla, Leyenda…*)<br>*Rapsodia Española*<br>*Recuerdos de Viaje* (entre ellos, *Puerta de Tierra, Rumores de la Caleta…*) | Nace Usandizaga<br>Galdós: *Fortunata y Jacinta* |
| *Doce Piezas Características* (entre ellas *Torre Bermeja*) | Revueltas anarquistas en Riotinto<br>Satie: *Gymnopedies* |
| *Escenas Sinfónicas* (para orquesta)<br>*Chanson de Barberine* (canto y piano) | Exposición Universal de París. *La Torre Eiffel*<br>Primer club de fútbol español: el Recreativo de Huelva |
| *España: Seis Hojas de Álbum* (entre ellas el *Tango* y la *Malagueña*) | Sufragio universal masculino en España<br>Buffalo Bill en Barcelona<br>Cae Bismarck<br>Muere Cesar Franck |
| *Cantos de España* (entre ellos *Córdoba*) | Nace Prokofiev |
| *Poèmes d'amour*<br>*The Magic Opal* (ópera cómica) | Leoncavallo: *Payasos* |

1893: Se estrena The magic opal en el Liric Theater de Londres. Conciertos en Barcelona

1894: Money-Coutts entra en el contrato Albéniz-Lowenfeld. Se representa en Madrid *San Antonio de la Florida*.
Albéniz se establece en París. Asiste al estreno del *Preludio a la siesta de un fauno*

1895: Se repone *The magic opal* en Madrid como *La sortija*. Se estrena *Henry Clifford* en el Liceo de Barcelona. Ayuda a organizar los conciertos de D'Indy en Barcelona

1896: Se estrena Pepita Jiménez en el Teatro Liceo. Estudia Contrapunto con D'Indy

1897: Se estrena *Pepita* en el Neues Deutsches Theater de Praga. Se gana la admiración y la amistad de Chausson

1898: Comienza a componer *Merlin* en Niza. Sigue en Roma, Florencia y París. Profesor en la *Schola Cantorum* de París. Amigo de D'Indy, Dukas y Fauré

1899: Completa el primer acto de *Merlin*. Se asocia con la *Societé Nationale de Musique*. Estudia orquestación con Dukas. Amistad con Debussy y Fauré. Reorquesta *Pepita*

1901: Intenta, con Morera y Granados, establecer en Barcelona un Teatro Lírico Catalán, sin éxito

1902: Asiste al estreno del Pelléas. Estancia en los Alpes suizos por motivos de salud

| | |
|---|---|
| *The magic opal* (comedia lírica) | Atentado anarquista en el *Liceu*<br>Nacen Mompou, A. Segovia y Joan Miró<br>Muere Chaikovsky<br>Verdi: *Falstaff*<br>Puccini: *Manon Lescaut* |
| *San Antonio de la Florida* (zarzuela) | *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy<br>Mueren Barbieri y Arrieta<br>Bretón: *La verbena de la Paloma*<br>Primera carrera de coches (París-Ruán) |
| *Henry Clifford* (ópera)<br>*Pepita Jiménez* (comedia lírica, primera versión) | Gobierno de Cánovas<br>Primera película de los hermanos Lumière |
| *To Nellie* (canciones sobre textos de Coutts) | Puccini: *La Bohème* |
| *The Alhambra: La vega, Generalife* | Asesinato de Cánovas<br>Muere Brahms<br>Chapí: La revoltosa<br>El caso Dreyfus |
| *Crépuscule, Tristesse* (canto y piano) | Guerra entre España y Estados Unidos<br>Nace Lorca |
| *Catalonia* (orquesta) | Muere Chausson<br>Schoenberg: *Noche Transfigurada* |
| | Muere Verdi<br>Picasso: "Época Azul" |
| *Merlin* (ópera) | Debussy: *Pelléas et Mélisande*<br>Reinado de Alfonso XIII<br>Nace Joaquín Rodrigo |

1903: Muere Ángel, su padre

1904: Diario de Niza y Tiana: resentimiento, cierta misoginia

1905: *Pepita* en Bruselas. Comienza Iberia

1906: Continúa *Iberia* en Niza

1907: Forma parte de tribunales en el *Conservatoire*. Conoce y ayuda a Turina en París

1908: Se recupera en Bagnoles de sus dolencias. Allí conoce a su futuro biógrafo, Deledicque

1909: Regresa enfermo a París, y luego viaja a Cambo-les-Bains, con una uremia incurable. Lo visitan Cortot, Casals, Granados. Muere allí el de mayo

| | |
|---|---|
| *The Carterpillar* (canciones) | Pedrell: *la Celestina*<br>Juan Ramón: *Arias tristes* |
| | Puccini: *Madame Butterfly* |
| *Iberia: Evocación, Corpus Christi en Sevilla, El Puerto,*<br>*Triana, Almería, Rondeña*<br>*Yvonne en visite!* (piano) | Debussy: *El mar*<br>Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*<br>Muere Juan Valera |
| *Iberia: El Albaicín, El Polo, Lavapiés* | Nace Shostakovich<br>Primeros vuelos de avión sin motor<br>Sorolla expone en París<br>Bartók toca en España<br>Terremoto de San Francisco |
| *Iberia: Málaga, Eritaña* | Picasso: *Las señoritas de Avignon*<br>Antonio Machado: *Soledades* |
| *Iberia: Jerez*<br>*Quatre Mélodies* (canciones)<br>*Navarra* (incompleta) | Muere Sarasate<br>Muere Rimsky-Korsakov<br>Mahler: *La canción de la tierra*<br>Blasco Ibáñez: *Sangre y arena* |
| *Azulejo*s (incompleta) | Semana Trágica de Barcelona<br>Mueren Chapí y Tárrega<br>La Niña de los Peines graba la primera bulería |

# Entorno

# Albéniz

Albéniz
Albéniz




C
C
C
Fundación de Cultura
Ciudad de Cuenca


CUENCA
CAPITAL CULTURAL EUROPEA
2016